

*Bollywood, Bhajan e Garba.*

**Práticas Expressivas e Representações Identitárias na Diáspora  
Hindu-Gujarati em Moçambique, Portugal e Inglaterra**

**Pedro Miguel Meio-Tostão Roxo**

**Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, variante de  
Etnomusicologia**

**Junho de 2016**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutoramento em Ciências Musicais – ramo de Etnomusicologia, no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Dep. de Ciências Musicais) e da Professora Doutora Susana Salvaterra Trovão (Dep. de Antropologia).

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com uma bolsa mista (SFRH/BD/20041/2004) para investigação de terreno em Portugal e em Inglaterra.



Aos meus pais

À Dina e ao Sasha





***Bollywood, Bhajan e Garba.***  
***Práticas Expressivas e Representações Identitárias na Diáspora Hindu-Gujarati em***  
***Moçambique, Portugal e Inglaterra.***

**Resumo**

Partindo de uma Etnografia multi-situada e de propostas analíticas no âmbito da Etnomusicologia e da Antropologia centradas no estudo da ‘identidade’ e nos processos identitários de populações migrantes, esta dissertação problematiza o uso da cultura expressiva nos trajectos migratórios da população hindu-gujarati de genealogia indiana historicamente associada aos processos coloniais e pós-coloniais que marcaram Portugal. O consumo e a prática ubíqua de música Bollywood (associada à indústria cinematográfica indiana centrada na área de Bombaim), *bhajan* (canção devocional hindu) e *garba* (prática musical-coreográfica de índole tradicional e religiosa) ao longo das décadas e das trajectórias que marcaram este segmento populacional nas redes conectando o Gujarat, Diu, Moçambique, Portugal e Inglaterra, contribuíram para a contínua provisão de representações partilhadas sob a forma de sons, símbolos, rituais, narrativas e códigos identitários que foram modelares no fortalecimento da identidade e do *ethos* do grupo. Esta disposição foi particularmente manifesta em momentos de apreensão identitária (p.ex.: a crise de Goa em 1961, o processo pós-colonial em Moçambique após 1975, os processos de fixação em Portugal nas décadas de 1970 e 1980 e de remigração para Inglaterra a partir da década de 1990) nos quais estas práticas expressivas contribuíram para articular a negociação de posicionamentos sociais, étnicos e políticos, da relação do grupo com os grupos e as estruturas dominantes no âmbito de cada contexto histórico, mas também com outros grupos minoritários ou subalternizados. Concomitantemente, a análise das práticas expressivas dos hindu-gujarati permite igualmente diagnosticar a heterogeneidade interna do próprio grupo, expondo conflitualidades manifestas por exemplo nas tensões de casta, em práticas de desafio da autoridade patriarcal, ou em antagonismos entre grupos fixados em diversos espaços pós-coloniais da diáspora exibindo padrões de identificação com ex-colonizadores.

**Palavras-Chave:** Identidade, diáspora, Bollywood, *bhajan*, *garba*, incorporação, agencialidade, emoções, transnacionalismo, hinduísmo, nacionalismo, cultura gujarati.

**Abstract**

This dissertation problematizes the use of expressive culture in the migratory trajectories of the Hindu-Gujarati population of Indian genealogy historically associated with the colonial and postcolonial processes that marked Portugal. It is anchored on a multi-situated ethnography and a theoretical framework deriving from Anthropological and Ethnomusicological literature on identity and identity building in migrant populations. The ubiquitous consumption of Bollywood music (produced by the Indian film industry based in Bombay), *bhajan* (a Hindu devotional song) and *garba* (a traditional religious music and dance practice) through the trajectories that marked this population and the networks that connect Gujarat, Diu, Mozambique, Portugal and England, contributed to the constant provision of shared identity representations through sounds, symbols, narratives and codes that reinforced the group's

identity and ethos. This disposition was clearly articulated in moments of identity apprehension such as the Goa crisis in 1961, the post-colonial process in Mozambique following 1975, the establishment of residence in Portugal during the 1970s and 1980s and the migration to England starting in the 1990. In these moments, the above mentioned expressive practices contributed to the articulation and negotiation of social, ethnic and political positions with respect to the dominant groups and structures within each historical context, but also with respect to other minority and subaltern groups. The analysis of the expressive practices of the hindu-gujarati also allows us to diagnose the internal heterogeneity of the group, exposing conflicts that are manifested in the tensions between casts, in challenges to patriarchal authority, and in antagonisms between groups who reside in different post colonial spaces in the diaspora, exhibiting patterns of identification with the former colonizers.

**Keywords:** Identity, diaspora, Bollywood, *bhajan*, *garba*, *embodiment*, agency, emotions, transnationalism, Hinduism, nationalism, Gujarati culture.

## **Normas editoriais e ortográficas**

A sinalética diacrítica está ausente deste texto não apenas por conveniência de escrita, mas sobretudo devido ao facto da esmagadora maioria dos leitores não dominar o idioma gujarati. Os termos em idioma gujarati empregues nesta dissertação estão listados e explicitados no glossário localizado na secção final do texto (cf. pág. 371). Estes termos foram transliterados para português de acordo com a grafia mais comum na literatura académica internacional sobre o Gujarat e a diáspora gujarati (literatura maioritariamente em idioma inglês), a não ser os termos que façam parte do idioma português (p.ex.: tabla, brâmane). A denominação das divindades e dos festivais surge assinalada com caixa alta e baixa (p.ex.: Krishna, Navratri), mas os restantes termos surgem assinalados com caixa baixa e em itálico (p.ex.: *bhajan*, *lohana*).

## **Lista de Abreviaturas**

AML – Área Metropolitana de Lisboa

AMSAC – Associação de Moradores de Santo António dos Cavaleiros

ATS – Associação Templo de Shiva

BAPS – Bochasanwasi Akshar Purushottam Sanstha [Swaminarayan]

CHP – Comunidade Hindu de Portugal

INAC – Instituto Nacional de Cultura

ISKCON – International Society for Krishna Consciousness

NRI – Non Resident Indian

OCI – Overseas Citizenship of India

PIO – Person of Indian Origin

RCM – Rádio Clube de Moçambique

RSS – Rashtriya Swayamsevak Sangh

SVNUK – Shri Vallabh Nidhi UK

VHP – Vishva Hindu Parishad

## **Índice de Figuras**

Pág. 91 – Fundadores do Bharat Samaj Ved Mandir, Maputo, 1935.

Pág. 101 – Gráfico da distribuição geográfica de núcleos familiares hindu-gujarati em Portugal continental, 1990.

	<b>Índice de Vídeos</b>	
Página	Título	Link
132	Purab Aur Paschim – Full Movie	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Z_HdXx7HRw8">www.youtube.com/watch?v=Z_HdXx7HRw8</a>
139	Namastey London	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=1hfX9z8uIX8">www.youtube.com/watch?v=1hfX9z8uIX8</a>
167	Rahul Roy – Playback Show in Mozambique	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=jIFO2t2J_sc">www.youtube.com/watch?v=jIFO2t2J_sc</a>
167	Rahul Roy – Autograph Session in Mozambique	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=eG4qr_CHRFk">www.youtube.com/watch?v=eG4qr_CHRFk</a>
169	Banda Starlight na Feira Popular	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Exuak1pTIgk">www.youtube.com/watch?v=Exuak1pTIgk</a>
169	Tridev choreography	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=i6fNveRhULA">www.youtube.com/watch?v=i6fNveRhULA</a>
169	Bollywood Dance at Feira Popular	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZMffPp0dhwI">https://www.youtube.com/watch?v=ZMffPp0dhwI</a>
221	Vaishnav Jan To – Bhajan with Lyrics and Meaning - Gujarati	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=xipue67yfPQ">www.youtube.com/watch?v=xipue67yfPQ</a>
232	Gangeshwar Bhajan Mandal live in Lisbon – Kathiyawadi style	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=X5MFms-8UdU">www.youtube.com/watch?v=X5MFms-8UdU</a>
250	Bapa Sitaram Bhajan Mandal – Tu Rangai Jane Rang Ma	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=q4Zq5Tdgo7w">www.youtube.com/watch?v=q4Zq5Tdgo7w</a>
263	Aarti at CHP	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=j2QnpJV4fTY">https://www.youtube.com/watch?v=j2QnpJV4fTY</a>
265	Om jai jagdish hare	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=2nsPuUXwBI8">https://www.youtube.com/watch?v=2nsPuUXwBI8</a>
288	Gujarat A Celebration – Mer – Sword Raas – Warrior Dance	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=tDIL0oQ0kA4">www.youtube.com/watch?v=tDIL0oQ0kA4</a>
288	Gujarat A Celebration – Bharwads – Hudo Raas – Sheperd Dance	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=4LsMfoV2jbk">www.youtube.com/watch?v=4LsMfoV2jbk</a>
293	Navratri 2011 at Shiv Mandir, Lisbon, Portugal	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=p3TAW5Dygig">www.youtube.com/watch?v=p3TAW5Dygig</a>
294	Garba at Diu Community of Southall's Navratri celebrations, 2007	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=0c5vvjcxV_0&amp;feature=youtu.be">www.youtube.com/watch?v=0c5vvjcxV_0&amp;feature=youtu.be</a>
294	Garba in Mozambique	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=h9Y4E9Zwsl8">www.youtube.com/watch?v=h9Y4E9Zwsl8</a>
295	Fast Garba, Radha Krishna Mandir, Lisbon	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy_7qF4">www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy_7qF4</a>
296	Trantali at Navratri in Radha Krishna Mandir, Lisbon	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=wf0RBEdd6rs">www.youtube.com/watch?v=wf0RBEdd6rs</a>
296	Trantali garba at Alperton, Wembley, London, 2005	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Hn253Yk-bOg">www.youtube.com/watch?v=Hn253Yk-bOg</a>

299	Chapti Bhari Chokha Ne, Ladi Lakhni Saybo Sava Lakhno - Gujarati Dance Song	Vídeo entretanto retirado por motivos de infracção de copyright. Procurar em alternativa: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ChwT18Mz6r4">https://www.youtube.com/watch?v=ChwT18Mz6r4</a> (do filme gujarati <i>Ladi Lakhni</i> , 1990)
305	Viday No Garbo. Radha Krishna Mandir, CHP	<a href="http://youtube.com/watch?v=oo5vMIbM0d4">http://youtube.com/watch?v=oo5vMIbM0d4</a>
306	Viday No Garbo. Mozambique, Salamanga, 1996	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=ysd_2D7UvKo">www.youtube.com/watch?v=ysd_2D7UvKo</a>
310	Possession at garba during Shiv Mahapuran Katha 1	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=GmK5SDWuSRA">www.youtube.com/watch?v=GmK5SDWuSRA</a>
310	Possession at garba during Shiv Mahapuran Katha 2	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=jn9XAMX4kNY">www.youtube.com/watch?v=jn9XAMX4kNY</a>
313	Navratri at Radha Krishna Mandir, Lisbon, 2012	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=-Y3CmRT5R4s">www.youtube.com/watch?v=-Y3CmRT5R4s</a>
314	Dodhiyu Garba at Alperton, Wembley, London, 2005	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=XiPKafr1HBM">www.youtube.com/watch?v=XiPKafr1HBM</a>
315	Navratri at radha Krishna Mandir. Jabli and free style.	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=4qdNk7mRvOw">www.youtube.com/watch?v=4qdNk7mRvOw</a>
317	Fast Garba, Radha Krishna Mandir, Lisbon	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy_7qF4">www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy_7qF4</a>
317	Quick garba at navratri celebrations 2013, CHP, Lisbon	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=D0N8iKj_eKE">https://www.youtube.com/watch?v=D0N8iKj_eKE</a>
318	Garba e dodhiyu na cidade de Baroda	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=V-xAO4jiXZU">www.youtube.com/watch?v=V-xAO4jiXZU</a>
320	Dodhiyu Garba at Sharad Purnima, Radha Krishna Mandir	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=_8_8Zd--LSU">www.youtube.com/watch?v=_8_8Zd--LSU</a>
326	Crazy Frog	<a href="http://www.vimeo.com/21644999">www.vimeo.com/21644999</a>
327	2002 Gujarat Riots Full Documentary	Link banido do YouTube. Alguns excertos são colocados no YouTube. Cf. procuras com termos "Gujarat Riots"
329	Imamat day Mubarak in Lisbon, Portugal – Nizari Ismaili Community	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=p2UvQUWGr5M">www.youtube.com/watch?v=p2UvQUWGr5M</a>
330	Rasra and esquema dance at Imamat Day 2010	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TFF1PVu6OM4">https://www.youtube.com/watch?v=TFF1PVu6OM4</a>
332	Garba dance by Gujarati sunni muslim	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=EL23iEUH_rU">www.youtube.com/watch?v=EL23iEUH_rU</a>
333	Garba dance by Gujarati sunni muslim 2009	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=dzWUnLmetjw">www.youtube.com/watch?v=dzWUnLmetjw</a>

334	Hindu-Gujarati and Muslim music band performing Bailinho da Madeira	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=GJ0qCzr3yR0">www.youtube.com/watch?v=GJ0qCzr3yR0</a>
335	Gulaal Last Episode 28 <sup>th</sup> August 2011 Garba dance	Vídeo entretanto retirado devido a infracção de copyright.
336	Dholi Taro Dhol Baaje – Hum Dil De Chuke Sanam	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=5fysIgn-AZQ">www.youtube.com/watch?v=5fysIgn-AZQ</a>
336	Maniyaro te, maniyaro te hadu hadu thai re	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=2tpAfQtTnbU">www.youtube.com/watch?v=2tpAfQtTnbU</a>
339	Gujarat a Celebration – Mer – Dandia Raas	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=sUaMdVKJVqc">www.youtube.com/watch?v=sUaMdVKJVqc</a>
341	Garba and Dandiya-raas dancing in Mozambique	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=B-NaYU_N-o8">www.youtube.com/watch?v=B-NaYU_N-o8</a>
341	Dandiya-Raas in Mozambique, 1996	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=-ifTsGZ76ZU">www.youtube.com/watch?v=-ifTsGZ76ZU</a>
343	Dandiya-Raas at Diu Community of Southall	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=luNJUbfC-1M">www.youtube.com/watch?v=luNJUbfC-1M</a>
343	Navratri at Comunidade Hindu de Portugal, 2 Oct. 2011. Dandiya-Raas	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=47jeV8PneHs">www.youtube.com/watch?v=47jeV8PneHs</a>
345	Dandiya Basic 5 Step	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=26GMtIBE5rE">www.youtube.com/watch?v=26GMtIBE5rE</a>
345	Simple 5 step dandiya with Vidya Nahar	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=YLKOrDIgBMQ">www.youtube.com/watch?v=YLKOrDIgBMQ</a>
353	Dandiya-Raas with males, Diu Community of Southall	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ldN5BH9IN-8">https://www.youtube.com/watch?v=ldN5BH9IN-8</a>
353	Navratri 2010 in Lisbon Portugal (Dandiya-Raas)	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=NXDbs0VW4FU">www.youtube.com/watch?v=NXDbs0VW4FU</a>
353	Rasa Lila Celebrating Sharad Purnima.	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=LZj46KGMk3Y">www.youtube.com/watch?v=LZj46KGMk3Y</a>
356	Bollywood dance choreography at Shiv Mandir birthday party	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=4HneMGVQsKk">www.youtube.com/watch?v=4HneMGVQsKk</a>
357	(Ridy – Barso Re Megha Megha	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=K2aznweyIPo">www.youtube.com/watch?v=K2aznweyIPo</a>
358	Nital's dance to M. Jackson	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=aAaonaJBuaw">www.youtube.com/watch?v=aAaonaJBuaw</a>
358	Bollywood style dance at Shiva Temple Assoc.	<a href="http://www.youotube.com/watch?v=ump3efHVIik">www.youotube.com/watch?v=ump3efHVIik</a>
368	Incredible India campaign	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=jqwBHyzMzME">www.youtube.com/watch?v=jqwBHyzMzME</a>
370	Gujarati Darshan	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=1FC19_KQqyg">www.youtube.com/watch?v=1FC19_KQqyg</a>

## AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma dissertação de doutoramento implica a colaboração directa ou indirecta de inúmeros indivíduos, muitos dos quais frequentemente não recebem o justo reconhecimento apesar do seu contributo fundamental. Este bloco de agradecimentos constitui uma tentativa modesta para o reconhecimento de todos a quem muito devo e a quem dificilmente poderei retribuir na mesma medida. Nesse sentido, um agradecimento muito especial:

À Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco pelas oportunidades concedidas e pela confiança em mim depositada ao longo de mais de uma década e meia de trabalho conjunto, tanto na construção da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, como no desenvolvimento de inúmeros outros projectos desenvolvidos no dinâmico e pedagógico Instituto de Etnomusicologia da FCSH-UNL. Agradeço o exemplo de rigor e de profissionalismo sempre demonstrado, além de toda a sensibilidade, amizade e o facto de ter sabido ser uma pedagoga exemplar e uma verdadeira ‘mãe’ académica.

À Professora Doutora Susana Trovão por ter aceite ser co-orientadora desta dissertação e pela contínua inspiração que constitui o seu notável e original trabalho com a população hindu-gujarati num âmbito transnacional desde 1990. A ela lhe devo também a sensibilidade etnográfica que me procurou transmitir por via de aulas, textos e orientação académica.

Aos seguintes professores que acompanharam os meus primeiros passos nas disciplinas que leccionavam no âmbito da licenciatura e do mestrado e com quem muito aprendi: Luís Filipe Thomaz (Sânscrito e História e Cultura Indiana), João Soeiro de Carvalho (Etnomusicologia), Adelaide Miranda (História da Arte), John Baily (Fieldwork Vídeo). Também os professores de contrabaixo do Conservatório Nacional de Lisboa, António Ferreira e João Panta Nunes, foram importantes no desenvolvimento dos meus conhecimentos musicais. As aulas em Londres com Sukhdeep Dhanjal (tabla) e Baluji Shrivastav (dhruba) foram de fulcrais para o conhecimento de várias dimensões da música indiana.

Ao Rameshbhai Babhubhai e a Anjena Babhubhai por toda a amizade, boa disposição e ensinamentos cruciais durante os nossos momentos de convívio em Londres e em Baroda. Agradeço ainda a toda a família alargada de Rameshbhai a generosidade com que me receberam em Baroda e toda a dedicação e paciência



manifestas durante a viagem pela península do Saurashtra (estado do Gujarat), Ilha de Diu e sul do Rajastão. Ainda está a ser processada toda a informação recebida nesta jornada.

À família Bhanji (Chirag, Narendre, Varsha, Phalgoony, Parag, Bhavica), por toda a amizade, ensinamentos e camaradagem em Lisboa e em Londres. Agradeço-lhes também muito o apoio logístico em Rayners Lane e Harrow na fase final de permanência em Londres.

Às irmãs Machado (Ruby, Mena, Maria) e respectivas famílias (Ich e Yara, Luís Domingos, Hitesh, Kimi e Dhara), não apenas pelos conhecimentos transmitidos sobre a subtilidade da música e das danças Bollywood, como também pela extrema simpatia e amizade que nos liga.

À família Joshi (Bina e Achok, Kiloná, Yoguita e, claro, a matriarca Manjulaben) por todo o afecto, simpatia e por toda a paciente sabedoria que souberam transmitir nos primeiros tempos do trabalho de terreno na Quinta da Vitória – Portela. Agradeço também toda a generosidade com que me receberam na cidade de Leicester.

A todos os membros e amigos do grupo musical Awaaz com quem muito aprendi sobre a música Bollywood e que me proporcionaram momentos de grande diversão e animação musical nas áreas de Lisboa e do Porto. São eles: Madhukar Radia, Atul Cantilal, Kishore Madhavji, Shailendra Maganlal, Vimal Unewal, Orlando Sousa, Jessu Praji, Kanti Maugi, Ashvin Bika, Maiush Kumar.

Aos membros dos grupos de *bhajan* dos templos Radha Krishna Mandir (Lumiar), Templo de Shiva (Cidade Nova – Sto. António dos Cavaleiros), Templo Ambé Ma (Portela) e Shree Sanatan Hindu Mandir (Wembley, Londres). A possibilidade de participação nas suas práticas musicais possibilitou perceber a vasta diversidade e complexidade da música devocional hindu.

Ao grupo Bapa Sitaram Bhajan Mandal por me terem integrado no seu elenco, o que me deu a oportunidade de participar em dezenas de concertos públicos e privados na zona metropolitana de Londres, em Leicester e em Bolton. Pude assim ficar a conhecer uma parte das redes informais de prática devocional hindu.

A todos os restantes interlocutores pela paciência e partilha generosa de informação e de amizade. Em Lisboa: Valgi Cangi, Kantilal Daurá, Gamanbhai Govindbhai, Sr. Garcia, irmãos Jack, Pravin e Surendra Jivan, Urmila Kantilal, Kumar Lakhani, Sanmuck Maisurya, Kantilal Mangalji, Dilip Kumar Mangalji, Pragna Mangalji, Kanti Maugi, Sr. Mayendre, Mukesh Prabhudas, Lakshmi Premjilal, Dolar

Purshotan, Champaklal Raghuvanshi, Suresh Ranchor, Narotomo Rugnat, Sanjay Rugnat, Abdul Razac, Avani Sha, Lajja Sambhavnath, Bharti Sha, Simá, Manes Virendralal. Em Londres: Upendra Dave, Anil Divesha, Haridan Gadvi, Pravin Kumar, Hiralal Ira, Dilip Jethwa, Dilip Kassandas, Ashish Makwana, Nirmala Makwana, Mohan, Pramod ‘tablaji’, Rhaul, Narendrakumar Samgi, Jatin Sidhpura, Linda Shannon, Uday, Vinod.

Ao Bruno Sá-Marques e à Glória Padrela por toda a generosidade e apoio logístico na fase final da permanência em Londres. Também um agradecimento especial a toda a restante ‘London crew’ pela amizade e companheirismo: Edina Imrik, família Nikolau (Nikky, Mr. and Mrs. Nikolau), Ricardo Vieira da Silva, Pedro Pereira, Sky Leonard, Emmanuela Kavvadia, David Hurn e Mahima Saxena.

Ao grupo de colegas e amigos académicos com quem partilhei o entusiasmo dos primeiros tempos de trabalho de terreno: Rita Cachado, Inês Lourenço, Pedro Matias e Hélia Correia. O companheirismo e o espírito de partilha de informação foram muito úteis e inspiradores.

Aos colegas do Instituto de Etnomusicologia pelo ambiente de boa disposição, discussão académica e partilha de experiências e de informação.

Aos colegas e amigos que possibilitaram o bom debate académico ao longo de várias fases do trabalho: Adriana Candeias, Ana Filipa, Ana Maria Alarcon, Bart Vanspauwen, Conceição Candeias, Elisabeth Évora, Estelle de la Bretèque, Fernando Rosa Dias, Frederick Moehn (‘thanks for the gifts in 2011’), Gonçalo Oliveira, Hugo Lima, Hugo Silva, Iñigo Sanchez, Zé ‘Sitar’ Neves, Kate Brucher, Leonor Losa, Manuel Deniz Silva, Manuel Guimarães, Miguel Lourenço, Nuno Domingos, Pedro Mendes, Pedro Nunes, Pedro Russo Moreira, Ricardo Andrade, Rita Macedo, Roopanjali Roy, Rui Cidra, Rui Meira, Susana Moreno, Victor Stoichita, e todos os alunos com quem muito aprendi. Um agradecimento especial aos restantes amigos, com um pedido de desculpa pelas frequentes ausências.

A Jigme Khyentse Rinpoche, Tulku Pema Wangyal, Emanuel Gatete (Ngawang Guendün) e Cristina Garrido por toda a amizade e cooperação subtil.

Aos meus pais por todo o amor e apoio incondicional, sempre.

À Dina e ao Sasha por todo o amor e pela presença luminosa e inspiração. Eles são presente e futuro.



***Bollywood, Bhajan e Garba:  
Práticas Expressivas e Representações Identitárias na Diáspora Indiana Hindu-  
Gujarati em Moçambique, Portugal e Inglaterra.***

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
------------------------	----------

**I. Estudos de identidade e a Etnomusicologia de grupos migrantes**

<b>1.1. Identidade, teoria da identificação e Antropologia dos processos identitários. Pontos de partida.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1.1. A centralidade do nacionalismo e da etnicidade na conceptualização das identidades culturais.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1.2. Teoria da identificação.....</b>	<b>23</b>
<b>1.1.3. Identidade: Para uma definição dinâmica e relacional .....</b>	<b>29</b>
<b>1.1.4. Antropologia dos processos identitários – abordagem estrutural-dinâmica.....</b>	<b>32</b>
<b>1.2. Abordagem estrutural-dinâmica numa Etnomusicologia centrada na análise de processos identitários.....</b>	<b>33</b>
<b>1.3. Processos de agenciamento – emoção e ‘incorporação’ (<i>embodiment</i>).....</b>	<b>39</b>
<b>1.3.1. A problemática do estudo das emoções e a centralidade do balanço ‘orgulho-vergonha’ no estudo das identidades.....</b>	<b>41</b>
<b>1.3.2. Teorias de ‘incorporação’.....</b>	<b>47</b>
<b>1.4. Questões de metodologia.....</b>	<b>56</b>
<b>1.4.1. Etnografia multi-situada.....</b>	<b>57</b>
<b>1.4.2. Etnografia em redes sociais.....</b>	<b>58</b>
<b>1.4.3. Observação participante e a questão da bi-musicalidade.....</b>	<b>62</b>
<b>1.4.4. O factor linguístico.....</b>	<b>63</b>
<b>1.4.5. A presença do ‘eu’ no discurso.....</b>	<b>64</b>
<b>1.4.6. Entrevistas, confidencialidade e anonimato.....</b>	<b>64</b>

**II. Diáspora Hindu-Gujarati: Percursos Migratórios e Representações Identitárias**

<b>2.1. Diáspora: Operacionalização do conceito à luz dos processos migratórios dos hindu-gujarati.....</b>	<b>67</b>
<b>2.2. Percepções da diáspora indiana e gujarati no domínio académico.....</b>	<b>74</b>
<b>2.2.1. A análise da população hindu-gujarati sob diversos ângulos por parte da academia portuguesa.....</b>	<b>76</b>

2.3. Percursos migratórios: Do século XVI ao século XX – O antecedente Moçambique.....	82
2.4. Hindu-Gujarati em Moçambique, 1900-1961: Presença e continuidade.....	84
2.5. Crises políticas, apreensões identitárias e estratégias de sobrevivência: 1961-1974 .....	93
2.6. Independência de Moçambique e reterritorialização em Portugal: O período pós-1974.....	97
2.6.1. Estratégias e padrões de fixação na Área Metropolitana de Lisboa.....	98
2.6.2. O associativismo como estratégia de reorganização do grupo.....	104
2.7. Remigração para Inglaterra a partir da década de 1990: Aproveitamento e ampliação de redes transnacionais.....	106
2.7.1. O passado colonial e o estabelecimento de estratégias de identificação e desidentificação intra-comunitária: <i>portuguesiá e londrinos</i> .....	108
2.8. Algumas reflexões sobre a articulação entre nacionalismo hindu e as formas de hinduísmo praticadas entre os hindu-gujarati na diáspora.....	109

### III. Processos Identitários e *Popular Culture*: Cinema Sul Asiático e Consumo e Prática de Música *Filmi* (Bollywood) na Negociação de Identidades e na Produção de Identificações com a ‘Mãe Índia’

3.1. A ubiquidade do cinema sul asiático e da música <i>filmi</i> na diáspora gujarati.....	121
3.1.1. A categoria ‘ <i>hindi filmi</i> ’ e a classificação ‘Bollywood’.....	123
3.1.2. A questão linguística no cinema <i>hindi</i> .....	124
3.2. Cinema, música de cinema e a indústria Bollywood na tentativa de construção de ‘Indianidades’ por via da cultura popular.....	126
3.3. Nacionalismo hindu através do cinema. O caso <i>Purab Aur Paschim</i> .....	128
3.3.1. Hindu-gujarati e a produção de identificações com a Índia e com o hinduísmo através do cinema hindi.....	136
3.3.2. Nacionalismo e citacionismo fílmico: O caso <i>Namastey London</i> .....	139
3.4. Moçambique: Negociação de identidades musicais, sociais, étnicas e políticas através da prática e consumo de música e cinema sul asiático .....	141
3.4.1. O cinema paquistanês e a manutenção de formas de <i>popular culture</i> de origem sul asiática após a “crise de Goa, Damão e Diu” .....	148
3.4.2. Novas práticas de sociabilidade e o desenvolvimento dos conjuntos <i>filmi</i> .....	149
3.4.2.1. A importância simbólica da edição de fonogramas.....	153
3.4.3. As actividades dos conjuntos <i>filmi</i> e a criação de identificações colectivas.....	156
3.4.4. <i>Popular culture</i> de origem sul asiática e a atracção de audiências autóctones moçambicanas.....	157
3.4.5. A função político-social dos conjuntos <i>filmi</i> no período pós-independência de Moçambique.....	160

3.5. Portugal: Reorganização da ‘comunidade’ em Lisboa e a importância dos conjuntos <i>filmi</i> para a manutenção das formas de reprodução cultural.....	168
3.5.1. Conjunto Awaaz: Interação multi-étnica e agenciamento pessoal.....	170
3.5.2. Conjuntos <i>filmi</i> e atitudes de essencialismo estratégico através da performance.....	171
3.5.3. Retorno financeiro e o desenvolvimento de um meio musical semi-profissional.....	173
3.5.4. O conjunto Yadeen – memórias e mapeamento dos percursos da diáspora.....	177
3.5.5. Encontros de convívio dos grupos <i>filmi</i> e a invocação de tropos do processo migratório.....	179
3.6. Conjuntos Bollywood na Inglaterra e o uso estratégico da actividade musical.....	180
3.6.1. O repertório <i>filmi</i> e a construção da consciência de diáspora.....	184
3.6.2. Os sucessos <i>filmi</i> e a formação de um repertório sul asiático de “standards” ....	186
3.6.3. A valorização mistificada do mercado musical inglês e a mobilização da “tradição clássica” nas estratégias de distinção e de auto-representação pessoal.....	188
3.6.4. A concorrência dos músicos ‘chamados’ directamente da Índia em Londres e o seu impacte na actividade musical dos conjuntos <i>filmi</i> .....	192
3.7. Conclusões e considerações finais.....	195

#### **IV. *Bhakti Geet* (música devocional) na Contínua Produção de Identificações com a Religião Hindu.**

4.1. A centralidade das práticas <i>bhakti</i> .....	201
4.2. A categoria <i>bhakti geet</i> e a abrangência das práticas musicais conotadas com o hinduísmo.....	206
4.3. Instrumentos musicais de <i>bhakti geet</i> e manejos da identidade (religiosa, indiana, gujarati).....	211
4.4. A proeminência do <i>bhajan</i> nas práticas religiosas .....	217
4.4.1. <i>Bhajan</i> e <i>lok geet</i> nas representações da ‘tradição gujarati’ .....	224
4.4.2. Configuração do <i>Bhajan kathiawadi</i> na intersecção entre cântico devocional e <i>lok geet</i> .....	226
4.4.2.1. <i>Doha</i> , <i>Chaand</i> e <i>Sakhi</i> .....	227
4.4.2.2. Características performativas do <i>bhajan kathiawadi</i> .....	232
4.4.3. Entendimentos discrepantes do <i>bhajan</i> em Portugal: o <i>bhajan kathiawadi</i> entre tensões de casta e paradigma de tradição.....	244
4.4.4. Os conjuntos de <i>bhajan</i> nas práticas de reprodução cultural e devocional em Inglaterra: Bapa Sitaram Bhajan Mandal como estudo de caso.....	248

4.4.5. <i>Shradanjali</i> e a disseminação de repertório religioso pela diáspora.....	254
4.4.5.1 A gravação de fonogramas no Gujarat e o mapeamento da diáspora.....	256
4.5. Hinduísmo e nacionalismo: <i>standartização</i> do hinduísmo por via do ritual e da música – o ritual <i>Aarti</i> .....	258
4.5.1. <i>Aarti</i> e antropopatia <i>bhakti</i> .....	258
4.5.2. <i>Aarti bhajan</i> e interpretação ambígua de <i>Om Jai Jagdish Hare</i> .....	260
4.5.3. <i>Aarti</i> e <i>popular culture</i> . A promoção de valores Sanatan Dharm via <i>hindi filmi</i> .....	264
4.5.4. A contestação da unanimidade de Sanatan Dharm via possessões rituais e o culto à Deusa.....	266
4.5.5. A ordenação dos <i>aarti</i> e a manutenção da ordem Sanatan Dharm.....	268
4.6. Conclusões e considerações finais.....	270

## V. Práticas Coreográficas-Musicais e Identidade: Diferentes Manejos da Cultura Expressiva Enquanto Prática Incorporada.

5.1. Da concepção da dança enquanto prática universal à análise da dança enquanto prática incorporada: Os contributos da Musicologia, da Etnomusicologia e da Etnocoreologia.....	273
5.2. Os estudos de dança indiana e as danças gujaratis.....	279
5.3. A centralidade do festival <i>navratri</i> : danças sagradas e cultura incorporada.....	282
5.4. <i>Garba</i> enquanto expressão de identidade cultural gujarati.....	287
5.5. <i>Garba</i> – da percepção de ‘dança’ para prática expressiva que articula movimentação/performance corporal, som e texto poético.....	289
5.5.1. <i>Garba</i> – Conceito, sentido e disposição ritual.....	290
5.5.2. Desempenho performático de <i>garba</i> : padrão rítmico e movimentação corporal padronizada.....	291
5.5.3. <i>Trantali garba</i> e a intensificação da performance.....	295
5.5.4. <i>Garba geet</i> e identidade musical gujarati.....	296
5.5.5. <i>Viday no garbo</i> : performance colectiva e identidade de grupo .....	302
5.5.6. De ritual de participação colectiva a performance de género – diferentes aspectos do <i>garba</i> .....	308
5.5.6.1. <i>Garba</i> , práticas femininas de possessão e o desafio da autoridade clerical.....	309
5.5.6.2. Representações de género na arena performativa por via de codificações somáticas: <i>garbi</i> e <i>dodhiyu</i> .....	312

<b>5.5.6.3.</b> Entre a performatividade religiosa e o ritual de <i>flirt</i> : A ambiguidade interpretativa de <i>Rasa Lila</i> no desempenho somático de <i>garba dodhiyu</i> .....	319
<b>5.5.7.</b> <i>Garba</i> e a estipulação de fronteiras étnicas e religiosas.....	325
<b>5.5.7.1.</b> <i>Garba</i> e a exacerbação da identidade religiosa via exibição somática no confronto com o ‘outro’ religiosamente diferenciado.....	325
<b>5.5.7.2.</b> “Eles não sabem dançar <i>garba</i> como nós”: <i>raasra</i> ismaelitas e ‘orgulho’ cultural hindu-gujarati.....	328
<b>5.5.7.3.</b> A mobilização da identidade gujarati e da identidade de diáspora na performance de <i>garba</i> em eventos festivos envolvendo muçulmanos sunitas gujarati e hindu-gujarati.....	332
<b>5.5.8.</b> <i>Garba</i> e outros formatos de <i>popular culture</i> .....	335
<b>5.6.</b> <i>Dandiya-Raas</i> , identidade gujarati e múltiplos significados desta prática expressiva.....	337
<b>5.6.1.</b> Ciclicidade rítmica e mudança coreográfica de uma <i>stick-dance</i> .....	339
<b>5.6.2.</b> <i>Dandiya-Raas</i> , o festival Sharad Purnima e o dinamismo das práticas populares.....	348
<b>5.6.3.</b> Ambiguidade performativa entre devoção e sedução.....	350
<b>5.6.4.</b> <i>Gendered uses of the body</i> em <i>Dandiya-Raas</i> e noutras danças associadas à celebração de Sharad Purnima.....	352
<b>5.7.</b> Coreografias e formas de performar o corpo que escapam ao referencial (maioritariamente) religioso: A ubiquidade de Bollywood.....	354
<b>5.7.1.</b> Dança Bollywood entre a ‘educação indiana’ e a ameaça à ‘tradição’.....	359
<b>5.8.</b> Conclusões e considerações finais.....	361
 <b>Posfácio – Gujarati Darshan.</b> .....	367
 <i>Glossário</i> .....	371
<i>Bibliografia</i> .....	379
<i>Fontes Primárias e Artigos de Imprensa</i> .....	415
<i>Discografia</i> .....	417
<i>Videografia e Filmografia</i> .....	418
<i>Entrevistas</i> .....	420
<i>Apêndices</i> .....	421





***Bollywood, Bhajan e Garba.***  
***Práticas Expressivas e Representações Identitárias na Diáspora Hindu-Gujarati em Moçambique, Portugal e Inglaterra.***

## **Introdução**

O universo sócio-cultural dos Hindu-Gujarati é caracterizado por um vasto leque de comportamentos e de práticas expressivas que contribuem para a manutenção do sistema de reprodução cultural do grupo e para a estruturação de narrativas pessoais e colectivas de vida. Esta dissertação centra-se na análise de práticas da cultura expressiva<sup>1</sup> entre a população Hindu de genealogia indiana gujarati associada aos processos coloniais e pós-coloniais que têm Portugal como eixo central. A principal motivação que marcou o início do trabalho de terreno em 2001 na área de Lisboa, prendia-se com o interesse em apreender os modos como esta população migrante utilizava a cultura expressiva nas suas estratégias de reprodução, reconstrução e negociação identitária e cultural no contexto português. Estilos musicais e coreográficos associados ao consumo de *popular culture* e a práticas de entretenimento (nomeadamente a música e a dança Bollywood<sup>2</sup>), ou ao quotidiano da vivência religiosa e da reprodução de tradições específicas ao grupo (como o consumo e a prática de cântico devocional *bhajan* e da forma musical-coreográfica, *garba*), revelavam-se práticas ubíquas e centrais no quotidiano dos indivíduos, constituindo veículos de actividade simbólica fundamentais para a perpetuação (e mesmo mobilização) de uma identidade partilhada hindu-gujarati e/ou indiana, e para a efectivação da memória

---

<sup>1</sup> Na sequência da formulação de Cidra (2008) para o estudo das práticas cabo-verdianas, ao longo deste estudo, são empregues os termos ‘cultura expressiva’ e ‘práticas expressivas’ para designar expressões que interligam formas estruturadas de movimentação do corpo (Kaepler 1998) com sistemas musicais e poéticos (ou textuais) de modos que são culturalmente específicos e significantes. Como propõe Cidra: «O conceito de “cultura expressiva” ou “comportamento expressivo” traduz expressões culturais cujas formas de prática e de conceptualização não se ajustam a categorias de definição rígida, historicamente produzidas pelo pensamento Ocidental ou Europeu como “música”, “poesia”, “dança”, etc. De um modo global, entenda-se “cultura expressiva” como a multiplicidade de modos através dos quais diferentes populações e grupos sociais manuseiam diferentes recursos – a forma, a cor, o som, a língua, a fala, o movimento corporal – na produção de expressões culturalmente investidas de valor estético e de significado (cf. Hicks e Gwynne 1994)» (*ibidem*: 1). Tal como propõe ainda o autor (*ibidem*) para o universo de práticas dos cabo-verdianos, entre os hindu-gujarati, categorias como ‘música’ e ‘dança’ coexistem com designações de práticas culturalmente específicas, como *garba*, *dandiya-raas* e.o., que envolvem o uso articulado do som, do texto, do movimento corporal, do idioma, do traje etc.

<sup>2</sup> Música e a dança associadas à indústria do cinema indiano sediada na área de Bombaim. A música e a dança usualmente categorizados enquanto ‘Bollywood’ são provavelmente as formas mais reconhecidas de *popular culture* indiana de circulação transnacional. Cf. cap. III e V para a problematização destas práticas entre os hindu-gujarati.

peçoal e colectiva. Concomitantemente, estas práticas evidenciavam dinâmicas de mobilidade transnacional ao nível da diáspora hindu-gujarati (*bhajan*, *garba*), mas também da diáspora indiana e sul asiática de um modo mais abrangente (Bollywood) com impacto nas práticas de representação do grupo e dos indivíduos. Com efeito, expressões culturais originárias do território do Gujarat (como as formas coreográfico-musicais religiosas, *garba* e *dandya-raas*), têm sido nas últimas décadas crescentemente apropriadas comercialmente pelas políticas culturais do governo estadual e pela indústria fonográfica enquanto marcadores referenciais da tradição popular e religiosa local (sendo exportados e representados enquanto tal para o exterior), além de constituírem um dos principais símbolos de identidade cultural entre ‘comunidades’ hindu-gujarati (mas não somente<sup>3</sup>) dispersas um pouco por todo o globo. Adicionalmente, e tirando partido de dinâmicas culturais locais (p.ex.: danças associadas a *scheduled castes and tribes*<sup>4</sup>; tradições musicais associadas a festividades religiosas de regiões específicas, etc.), o território do Gujarat assistiu nas últimas décadas (sobretudo desde o advento da cassete, na década de 1970) ao desenvolvimento de circuitos locais de produção e de comercialização de estilos locais de música popular, direccionados tanto para o mercado interno regional, como para as populações migrantes. Os produtos culturais resultantes desta dinâmica de mercado indiciam frequentemente a confluência de estilos locais e regionais de cultura expressiva (usualmente práticas musicais e musicais-coreográficas encaradas emicamente como *folk*, ‘tradicionais’ ou ‘tribais’), com elementos de estilos urbanizados e pan-indianos de *popular music*, como por exemplo melodias de canções e movimentos coreográficos apropriados do cinema Bollywood. Deste modo, através da combinação de diferentes formas de expressão musical e coreográfica são desenvolvidas versões modernizadas da ‘tradição’, que simultaneamente associam categorias ou polaridades de pertença, como rural e urbano; tradicional e moderno; regional (gujarati), nacional (indiano) e global

---

<sup>3</sup> Observação de terreno permitiu diagnosticar que pelo menos entre populações nizari ismaili é comum a utilização de música e práticas coreográficas associadas a *garba* em algumas ocasiões celebrativas (p.ex.: festas de copo-de-água e celebrações do Imamat Day Mubarak – celebração de entronamento do líder espiritual e dia da “comunidade”). A prática de formas estilizadas da dança *garba* foi também observada em festividades de copo-de-água de casamentos muçulmanos sunitas gujarati (cf. cap. V).

<sup>4</sup> Categoria prevista e inscrita na constituição indiana, integrando populações categorizadas como “castas baixas” e grupos populacionais associados a grupos étnicos e tribais específicos, usualmente denominados também por grupos *adivasi* e figurando (pelo menos ao nível do imaginário colectivo) enquanto representantes da população autóctone da Índia anterior às invasões arianas. Do ponto de vista das representações étnicas nacionais, esta categorização é empregue para populações que escapam às taxinomias (dominantes) associadas à religião hindu (diferenciação por casta, sub-casta etc.).

(NRI<sup>5</sup>, british-gujarati, portuguese-gujarati, etc.). Além da difusão pelos media e circuitos comerciais locais, estes produtos culturais são distribuídos a uma escala global por via dos media indianos a operarem numa escala global<sup>6</sup>, dos media transnacionais direccionados para audiências sul asiáticas<sup>7</sup>, através de circuitos digitais (ficheiros digitais de áudio; *ringtones*; *peer-to-peer file sharing*, *streaming*, redes sociais como o YouTube etc.), mas também com recurso às redes de distribuição de fonogramas e de videogramas criadas nos territórios da diáspora, especificamente direccionadas para as populações migrantes de genealogia gujarati ou até indiana de uma forma mais alargada.

Por outro lado, nas etapas iniciais do trabalho de terreno foi também possível perceber como a actividade em torno destas práticas expressivas estruturava igualmente uma parte das memórias e narrativas relacionadas com os percursos migratórios de muitos indivíduos abarcando as experiências no período colonial e pós-colonial em Moçambique, as etapas de fixação e de residência em Portugal e, numa tendência mais recente, os processos de remigração para Inglaterra ou mesmo de ‘retorno’ ao Gujarat ou à ilha de Diu. Memórias individualizadas ou partilhadas colectivamente relatavam episódios relacionados com as estratégias de superação de constrangimentos histórico-sociais utilizando a performance de práticas expressivas para negociação de posicionamentos políticos e sociais em Moçambique, ou utilizando-a nas estratégias de diferenciação intra-grupal (entre castas) em Lisboa, ou entre grupos diferenciados (p.ex.: relativamente a populações muçulmanas, em Inglaterra). A consciência de que a actividade expressiva dos hindu-gujarati se articulava (por vezes de forma bastante significativa) com processos históricos, políticos e sociais mais vastos nos trajectos migratórios do grupo, conduziu a uma ampliação do terreno de análise para uma etnografia multi-situada, passando a incluir Moçambique e Inglaterra (além de

---

<sup>5</sup> Categoria que designa Non Resident Indian.

<sup>6</sup> O canal de televisão por satélite Zee TV, fundado em 1992, constitui provavelmente o melhor exemplo desta tendência. A partir do canal mãe, foi criada uma companhia de media e entretenimento (Zee Entertainment Enterprises Limited - ZEEL) que incorpora uma rede de canais direccionados para segmentos específicos de mercado, tanto a nível nacional (Zee Gujarati, Zee Bangla, Zee Marathi, Zee Telugu, Zee Kannada, e.o.) como internacional (Zee TV UK, Zee Punjabi, Zee cinema, Zee Café, Zing, e.o.), estes últimos disponíveis também via televisão por cabo no território europeu (Cf.: [www.zeetelevision.com/about-us/history-our-story.html](http://www.zeetelevision.com/about-us/history-our-story.html)). ZEEL é também detentora da editora Zee Music Company, que comercializa produtos musicais direccionados para diversos segmentos indianos de mercado (ex: Zee Music Gujarat; Zee Music Marathi; Zee Music South etc. (cf. [www.youtube.com/user/zeemusiccompany/about](http://www.youtube.com/user/zeemusiccompany/about))).

<sup>7</sup> Nesta categoria estão englobados p.ex. vários canais de televisão que emitem conteúdos direccionados para audiências sul asiáticas, mas que não estão sediados na Índia nem estão englobados em corporações indianas, como é o caso da cadeia de canais televisivos Star TV (Satellite Television Asian Region), detida por Rupert Murdoch e sediada em Hong Kong.

Portugal), de modo a abranger o *continuum* da experiência transmigratória dos hindu-gujarati nos contextos históricos do Portugal colonial e pós-colonial e os modos diferenciais como a cultura expressiva foi mobilizada nas estratégias identitárias do grupo ao longo desses processos. Esta opção foi ainda facilitada pelo facto do estudo sistemático da cultura expressiva deste segmento populacional (nomeadamente no que respeita às práticas de consumo, recepção e produção musicais e coreográficas em contextos migratórios) ainda não ter sido alvo de grande atenção por parte da academia<sup>8</sup>, apesar da diáspora hindu-gujarati ter sido objecto de vários estudos (denotando perspectivas analíticas abrangentes e diversificadas) no âmbito de diversas disciplinas das ciências sociais que se debruçam sobre a análise de fenómenos migratórios<sup>9</sup>.

A categoria ‘Hindu-Gujarati’ é uma categoria operativa que, além de englobar os migrantes de religião hindu originários do estado indiano do Gujarat (ou de genealogia gujarati), abrange ainda a população hindu originária da ilha de Diu – colónia portuguesa até finais de 1961, cuja proximidade com o território do Saurashtra (sul do Gujarat, região peninsular também conhecida pela antiga designação de Kathiawar), marcou a língua e a cultura dominante nesse território<sup>10</sup>. A denominação ‘hindu-gujarati’ permite ainda distinguir das populações migrantes de genealogia indiana gujarati que professam as religiões muçulmana sunita (indianos sunitas) e ismaelita nizari (ismaelitas), e do grupo minoritário de hindus de genealogia goesa – grupos

---

<sup>8</sup> Exceptuando os trabalhos de Gordon Thompson para o Gujarat e os Estados-Unidos (1985, 1987, 1992, 1995) e Ann David para as práticas coreográficas em Inglaterra (2007b, 2014).

<sup>9</sup> Cf. p.ex.: Antunes 1992, 1996, 2001; Ballard 1994; Bastos e Bastos 2001; Bastos 1990, 1992, 2006; Cachado 2008a, 2008b; Dwyer 1994; Kim 2001; Mawani e Mukadam 2007; Lourenço 2009; Trovão 2010 e.o.

<sup>10</sup> Apesar de ter integrado o território da denominada Índia Portuguesa desde o século XVI, a ilha de Diu foi anexada por forças da União Indiana em Dezembro de 1961, na sequência da política encetada pelo então primeiro-ministro Jawaharlal. Nehru (1889-1964) tendente à unificação da República da Índia e libertação dos territórios ocupados por potências coloniais. A deliberação de Nehru ocorreu após pressões junto da ONU e do próprio governo português no sentido de negociar a transição pacífica dos territórios da Índia portuguesa (que no século XX era constituída pelas praças de Goa, Damão, Diu, mas também Dadra e Nagar Haveli, praças previamente tomadas em 1954) para a administração indiana. Após a libertação da ilha, Diu passou a integrar o “Union Territory” de Goa, Damão e Diu (territórios administrados pelo governo central desde 1961, portanto sem estatuto de estado provincial). Em 1987, o território de Goa foi promovido a estado da República da Índia (tornando-se o estado mais pequeno desse país), mas Diu e Damão mantiveram o estatuto de Union Territory (Union Territory of Daman and Diu). Algumas facções do governo pró-nacionalista hindu de Narendra Modi (ex-governador do estado do Gujarat e primeiro ministro da Índia desde 2014) defendem a inclusão de Diu no território do Gujarat (aliás, uma reivindicação que já vem desde a tomada do território pelo exército indiano), facto a que não deve ser alheio o potencial turístico da ilha. Porém, alegadamente, a subsistência de práticas menos próximas do hinduísmo bramânico por parte da população hindu local, como a ingestão de carne e o consumo de álcool (o consumo de bebidas alcoólicas é proibido no Gujarat – o Estado mais ortodoxo do ponto de vista da religião hindu em todo o território indiano), contribuem para o contínuo adiamento desta resolução.

migrantes distintos que encetaram percursos migratórios transcontinentais semelhantes aos dos hindu-gujarati. Trata-se assim de um termo que acentua uma especificidade religiosa, mas também cultural e geográfica relativamente a outros grupos no mesmo segmento de populações migrantes de genealogia indiana e gujarati. A primazia do referencial religioso por via do termo ‘hindu’, indica a predominância da identidade religiosa sobre a afiliação étnica/regional/nacionalista (gujarati e/ou indiano), tal como expressa na esmagadora maioria dos discursos sobre identidade individual proferidos pelos próprios interlocutores ao longo da investigação de terreno, tanto em entrevistas de trabalho, como também, sobretudo, em dezenas de diálogos informais.

O interesse pelas práticas musicais do sub-contidente indiano e um interesse vagamente lato por assuntos sul asiáticos, nomeadamente as temáticas etnográficas caracterizadas pela intersecção entre religião, política e sociedade em países como a Índia, o Nepal, o Paquistão e o Tibete, conduziram à aproximação à comunidade hindu-gujarati sedada na Área Metropolitana de Lisboa, por sugestão da Professora Salwa Castelo-Branco, que já estava inteirada do precursor trabalho etnográfico realizado pela Professora Susana Trovão (a.k.a. Susana Pereira Bastos) com o mesmo grupo populacional desde 1990, tendo recomendado a sua co-orientação. Na verdade, os inovadores enquadramentos teóricos e as lentes analíticas desenvolvidos tanto por Susana Trovão como por Gabriel Pereira Bastos, constituíram um motivo de inspiração adicional, não apenas pelas aproximações inovadoras que ambos desenvolveram relativamente a este grupo demográfico, como também devido ao facto das suas propostas de pesquisa não contemplarem, na generalidade dos casos, o estudo da cultura expressiva<sup>11</sup>. Graças também às suas aproximações inovadoras, foi possível contactar e mobilizar toda uma panóplia de dimensões analíticas relacionadas com o estudo actualizado das identidades – dimensões essas importadas de várias Ciências Sociais e passíveis de articular com as perspectivas da Etnomusicologia. Esse empreendimento estruturou uma parte substancial das problematizações que organizam o modo como o objecto de estudo foi abordado, interrogado, analisado. Nessa perspectiva, mais do que produzir ‘análises conclusivas’ ou estabelecer padrões normativos de entendimento das práticas em análise, a metodologia multi-situada e multi-disciplinar empregue ao longo da dissertação ensaiou expor a amplitude e as complexidades dos processos em

---

<sup>11</sup> Excepção para o trabalho de Susana Pereira Bastos, respeitante à análise da prática da possessão ritual entre segmentos femininos da população hindu-gujarati (cf. Bastos 2005).

observação, colocando em evidência particularismos históricos e especificidades de contextos políticos, sociais, financeiros em contextos coloniais (Moçambique) e pós-coloniais (Portugal, Inglaterra e, em menor grau, Gujarat), facilitando perceber o modo como a circulação transnacional de géneros musicais e coreográficos, são apropriados de formas múltiplas, concomitantes, e por vezes contraditórias e imprevisíveis nas diversas geografias migratórias. Partindo da teoria da identificação e de uma perspectiva dinâmica e também performativa da identidade colectiva e individual, é evidenciado como a circulação pluri-espacial de formas culturais, além de contribuírem para a produção de modelos específicos de identificação (com representações imaginadas e fabricadas da nação indiana e/ou da autenticidade hindu e gujarati, com aspirações e modelos de vida, etc.), facultam também a negociação de estratégias e de representações identitárias pessoais e colectivas em contextos sócio-históricos específicos, como sucede com o consumo de cinema sul asiático e da prática da música associada no Moçambique colonial e pós-colonial e em Portugal, e da prática de expressões envolvendo a música e a dança populares do Gujarat em Portugal e na Inglaterra nos anos mais recentes.

Dentro desta lógica, o capítulo inicial procura abordar os debates em torno das identidades. Realça como a dimensão problemática do mundo pós-colonial erodiu ênfases centrados em uniformidades culturais ou coerências étnicas (que acentuavam perspectivas unidimensionais e essencialistas das identidades), passando a valorizar processos de hibridismo, resistência, fragmentação e disjunções multi-dimensionais (Brah 1996, Hall 2000), mais apropriados à compreensão do sistema mundo globalizado e mediatizado do capitalismo liberal democrático. Todavia, este tipo de hermenêuticas (características do *cultural turn* da década de 1980 nas ciências sociais), viriam a resultar numa nova ortodoxia académica (*'third space'*, 'identidades fluidas etc.), conferindo visibilidade à diferença e a processos híbridos em tendências de apologia da diferença, mas frequentemente desprovidas de interpretações suficientemente críticas do ponto de vista da compreensão da complexidade social e política das relações de poder (Alexander *et al.* 2012) numa lógica da compreensão dramática do sistema mundo (Bastos e Bastos 2006). Encarando o universo de estudo dos hindu-gujarati numa dimensão multidimensional, estratégica e contraditória das identidades, foi ensaiado o uso da ferramenta analítica da antropologia dos processos identitários numa abordagem estrutural dinâmica, tal como proposta por Gabriel Bastos e Susana Trovão, de modo enquadrar as ambivalências e tensões do grupo numa perspectiva contraditória e

inconstante das identidades colectivas e individuais, procurando identificações e desidentificações consoante lógicas circunstanciais e na busca de segurança e auto-estima nas relações com outros grupos sócio-históricos, nas relações intra-grupais ou na relação do sujeito a nível interpessoal e do modo como gere o ‘self’ com diferentes categorias grupais e dimensões identitárias (étnica, social, de género etc.). Nesta lógica, ao longo do capítulo é também ensaiada uma reflexão em torno da teoria da identificação de modo a propor uma definição dinâmica e relacional do conceito de ‘identidade’ ancorada igualmente em propostas de Bastos e Trovão (Bastos 2002; Bastos e Bastos 2006; Bastos e Bastos 2007). A consciência de que a Etnomusicologia nem sempre tem conseguido acompanhar com celeridade os debates mais recentes em torno das identidades, constitui outra das reflexões deste capítulo, intentando-se uma abordagem estrutural dinâmica às análises de processos identitários no âmbito da Etnomusicologia. Como propõem Rice (2003) e DeNora (2005), trata-se de apreender as práticas partilhadas de determinado grupo sócio-histórico, mas numa lógica de apreender igualmente as tensões, contestações e particularidades internas às práticas, dando conta das ambivalências e estratégicas envolvidas em cenários específicos dessa experiência partilhada (DeNora *ibidem*, Rice *ibidem*). Todavia, de forma a apreender a especificidade, as subjectividades e as ambivalências associadas ao acto de consumo e prática da cultura expressiva, é realçada a pertinência de uma aproximação que contemple a capacidade de agenciamento (dos indivíduos e dos grupos) sobre as estruturas (musicais, coreográficas, produtos de entretenimento), não divorciada de processos emocionais e de incorporação (*embodiment*) (DeNora 2005) – conceitos sobre os quais é igualmente desenvolvida uma reflexão ao longo do capítulo com base em várias propostas das ciências sociais e que se tornam particularmente úteis para a compreensão da relação da população hindu-gujarati com a cultura expressiva e a *popular music*<sup>12</sup> ao longo da dissertação. O primeiro capítulo encerra com uma série de

---

<sup>12</sup> Apesar de ser um termo que escapa a uma definição unívoca, o termo *popular music* é empregue ao longo desta dissertação para designar os produtos musicais direccionados para o mercado massificado de consumo. Trata-se de um termo abrangente que abraça vários géneros e tipologias musicais produzidas pela indústria fonográfica, envolvendo tecnologias de reprodução que ao longo do século XX materializaram música em forma de discos de 78rpm, LPs, EPs, singles, cassetes, CDs, DVDs, Mini-Discs, e.o., até aos ficheiros digitais que se tornaram ubíquos ao longo do século XXI. Estes bens materiais de consumo e a *popular music* no seu global beneficiaram da promoção e difusão por via dos media, frequentemente em articulação com as estratégias promocionais de editoras fonográficas e de empresas de agenciamento. O advento e a disseminação da *popular music* ocorreram a partir de países anglo-saxónicos e são frequentemente associado a processos de industrialização, urbanização e à emergência de novas estruturas de classe e de divisão do trabalho (Baxendale 1995; Toynbee 2000). A literatura inaugural no âmbito dos Popular Music Studies estabelecia uma clara distinção entre *popular*



considerações e comentários à metodologia empregue nesta dissertação, com particular ênfase na etnografia multi-situada (inclusivamente em redes sociais), mas também no que concerne à relação do trabalho de terreno e de redacção de texto abordando situações potencialmente desestruturantes da posição social de alguns interlocutores no âmbito do grupo.

O segundo capítulo enceta uma necessária reflexão ao conceito de diáspora, uma vez que este conceito se tornou no dispositivo heurístico (Brah 1996) dominante de conceptualizar fenómenos transnacionais de circulação de grupos populacionais além das fronteiras do estado-nação, com extrema implicação nos processos históricos da modernidade, incluindo entre a população hindu-gujarati. Contudo, a trivialização do seu uso potenciou por vezes a atribuição de interpretações homogéneas e uniformes a processos distintos, tendo espoletado um conjunto de críticas e tentativas de clarificar o uso do conceito (Cohen 1997, Vertovec e Cohen 1999). Em lógicas mais recente, o antigo paradigma de análise de relações unidireccionais e lineares de fluxos migratórios

---

*music* e outras tipologias musicais, nomeadamente a *folk music*, remetendo esta última para sociedades pré-industriais, caracterizada por funções ritualísticas, tradição oral, mudanças estruturais lentas ao nível da forma e do estilo, inexistência de práticas de consumo associadas à ausência de leis do mercado (Toynbee *ibidem*). Todavia, nas últimas décadas, práticas categorizadas como *folk* ou ‘tradicionalistas’ têm sido alvo de atenção da indústria fonográfica a nível global e local, indústrias estas que têm capitalizado igualmente nestas práticas por via da utilização dos mesmos processos de produção, distribuição e mediatização até então comuns à *popular music*. Esta tendência tem contribuído para o esbater de fronteiras estéticas entre vários estilos, com o surgimento de tipologias musicais que resultam de fusões e hibridismos, p.ex.: entre *popular music* e música devocional hindu (*pop-bhajan*) (Manuel 1993); ou entre práticas *folk*, música devocional e *popular music* (como o estilo musical-coreográfico, *sanedo*). A intensa actividade editorial que tem ocorrido no território do Gujarat nas últimas décadas atesta o dinamismo da indústria fonográfica regional (inclusivamente com impacto na diáspora) e em simultâneo contribui para salientar e acentuar os processos em causa. Uma parte substancial dos processos musicais e musicais-coreográficos em análise nesta dissertação resultam das tendências acima descritas. Todavia, a opção do emprego do termo *popular music* em idioma inglês prende-se ainda com a intenção de evitar o equívoco e a ambiguidade com o uso da tradução portuguesa do termo, ‘música popular’, uma vez que esta se trata de uma concepção que, na óptica romântica e nacionalista (no espaço português, mas não apenas), estava associada à noção de ‘povo’ e de ‘cultura popular’, enquanto conceitos conotados com noções de ‘autenticidade’ e ‘raízes’ da população rural encarada enquanto fiel depositária das características da cultura portuguesa. Por outro lado, no período totalitário do Estado Novo, a noção de ‘música popular’ esteve ambigualmente conotada tanto com as estratégias nacionalistas do regime por via da doutrinação política e ideológica da população (através de uma série de organismos, estratégias de tratamento da cultura popular via processos de folclorização, e organização eventos de entretenimento, como os Serões para Trabalhadores), como esteve também associada aos oposicionistas ao regime, como o compositor Fernando Lopes Graça (1906-1994) que concebia a ‘música popular’ enquanto forma de oposição ao modelo de cultura popular e de folclorização instituído pelo Estado Novo (Castelo-Branco e Branco 2003; Castelo-Branco e Cidra 2010) e também de antagonismo à ‘música ligeira’ – categoria que em Portugal correspondia aproximadamente à noção inglesa de *popular music* (Moreira, Cidra e Castelo-Branco 2010). Por último, a categoria ‘música popular’, esteve igualmente associada à eclosão de uma música popular urbana com preocupações sociais e politicamente empenhada, nomeadamente por parte de gerações de músicos portugueses activos nas décadas de 1960 e 1970, “que viria a ser genericamente designada por ‘música popular portuguesa’” (Castelo-Branco e Cidra *ibidem*), conhecendo particular incremento no período no período pós-25 de Abril, nomeadamente por via de agrupamentos musicais de recriação da ‘cultura’ e da ‘música popular’ portuguesas, alguns deles com forte influência de Fernando Lopes-Graça e de colectores como Michele Giacometti (1929-1990), e.o.

(de tipo origem, destino, migrações temporárias ou definitivas), foi substituído por raciocínios multi-direccionais, contemplando fenómenos de migração circular, remigração, práticas transnacionais etc. (Góis 2008), que se enquadram na compreensão actual da diáspora indiana e hindu-gujarati. Neste capítulo é ainda elaborado uma síntese das múltiplas aproximações teóricas à diáspora indiana no domínio académico e ao universo de estudo da população hindu-gujarati por parte de académicos portugueses, antecedendo a análise dos percursos migratórios dos hindu-gujarati ao longo do processos coloniais e pós-coloniais em Moçambique, Portugal e Inglaterra. A presença secular dos hindu-gujarati no território de Moçambique revela uma convivência mais ou menos pacífica com as autoridades colonial portuguesa, por vezes no sentido da colaboração, outras por via da negligência colonial conferindo um estatuto de relativa invisibilidade identitária a populações de origem indiana. Todavia, as circunstâncias históricas de 1961, com a ‘questão de Goa’ (Rodrigues 2002) e o processo de descolonização e emergência de um Moçambique independente em 1975, seguido do processo de africanização e de guerra civil, espoletou e marcou de forma permanente o historial migratório do grupo, através de processos de ‘retorno à Índia’, ou de fixação em Portugal, tirando partido de regimes estatutários adquiridos no sistema colonial (cidadania portuguesa). Maioritariamente centrada na área de Lisboa (mas também na cidade do Porto), a organização dos hindu-gujarati em associações para a defesa e representação do grupo no seu todo perante as autoridades portuguesas, nunca deixou de exhibir tensões internas (como as tensões entre castas<sup>13</sup> de Diu e as castas associadas ao

---

<sup>13</sup> O conceito de ‘casta’ constitui um dos conceitos mais problemáticos e centrais para a compreensão do sistema de organização social indiano, tanto entre as populações de religião hindu como dos grupos populacionais adstritos a outras categorias religiosas (p.ex.: muçulmanos, cristão etc.). Na perspectiva estruturalista (e orientalista) de Louis Dumont e Madeleine Biardeau a noção de ‘casta’ constitui uma categoria pan-Índia e unificada do hinduísmo, ancorada na ideologia dos Vedas e organizada em torno das categorias (estratificadas hierarquicamente, hereditárias e endogâmicas) de brâmanes (sacerdotes), *kshatriyas* (militares e governantes), *vaishyas* (agricultores, artesãos, mercadores), *shudras* (trabalhadores manuais em geral e prestadores de serviços). Mas como lembra Vanaik (1997), o conceito transmitido pelos textos Védicos é o conceito de *varna*, que não traduz exactamente a concepção étnica de sistema de castas enquanto sistema hierarquicamente organizado de distintos grupos e sub-grupos sociais/profissionais e tribais – usualmente aludidos enquanto *jati* (como sucede entre a população hindu-gujarati). Apesar da herança teórica de Louis Dumont ter acentuado a noção de ‘casta’ enquanto categoria unificada baseada no princípio da hierarquia por sua vez apoiada na polaridade pureza/poliuição; a realidade da organização social em torno da categoria *jati* é bastante mais plural e variada, uma vez que as próprias noções de ‘pureza’ são bastante diversificadas e localmente significativas, nem sempre revelando uma hierarquização social (Vanaik *ibidem*: 139). Esta última interpretação ajuda a explicar o motivo pelo qual a categoria *varna* não é reconhecida nem usualmente empregue entre a generalidade da população hindu-gujarati no seu modelo e nos seus discursos referentes à organização social do grupo. Como sintomaticamente expressou um interlocutor: “Nós não usamos esse nome. Eu não sei quem inventou isso, mas a gente nunca usa isso. Mesmo lá na Índia, é muito raro. Casta para nós é *jati*” (Rameshbhai 2007). Ao longo do texto é maioritariamente empregue o termo ‘casta’ por questões de familiaridade do

território continental do Gujarat) já manifestas e operativas desde o período de Moçambique. Em processos mais recentes de remigração para Inglaterra por via das crises económicas e da contracção do mercado de trabalho, tirando partido de redes familiares e de conhecimentos (inclusivamente com populações hindu-gujarati associadas a processos coloniais ingleses), em cidades inglesas como Londres e Leicester têm sido recuperadas categorias de distinção social dentro do grupo sócio-histórico, associadas à recuperação de identificações com o ex-colonizador, acentuando-se categorias como ‘portuguese indians’ (portuguesiá - usualmente abarcando a população *divesha* – de castas de Diu), e *british hindu-gujaratis* (em Londres também denominados *londoners*). Mas apesar dos processos internos de distinção e hierarquização social (e religiosa), a população hindu-gujarati da diáspora está crescentemente exposta a dinâmicas políticas e religiosas, como o nacionalismo-hindu (tendente a acentuar a erodir o secularismo indiano para, por via democrática, transformar a Índia num país de religião oficial hindu). Este processo compreende a promoção de práticas e concepções bramânicas de hinduísmo, cujo impacto sobre populações da diáspora constitui um foco de pesquisa fulcral.

Os estudos de casos analisados nos capítulos III, IV e V, sugerem modos de interpretar consumos e práticas associadas com a cultura expressiva hindu-gujarati e indiana no seu todo, permitindo compreender múltiplos posicionamentos estratégicos e negociações identitárias relacionados com processos atrás mencionados de diferenciação endógena, mas também relativamente a outros grupos sócio-históricos

O terceiro capítulo abre com a explanação da indústria cinematográfica do cinema hindi (Bollywood) de modo a posicionar a sua importância e centralidade não apenas no território indiano como também entre as populações da diáspora indiana, nomeadamente no sentido de provisão de identificações com a Índia e com o hinduísmo. É empregue o estudo de caso da película nacionalista *Purab aur Paschim* cujo argumento e música associada, constituíram um manancial de narrativas e sonoridades que foram importantes na reconstituição e fortalecimento da auto-estima e identidade do grupo em momentos de apreensão identitária, como os processos históricos de saída de Moçambique e de fixação em Portugal. Narrativas redentoras e tendentes ao fortalecimento do *ethos* do grupo continuam a ser actualizadas na

---

leitor, mas este conceito é empregue ao longo da dissertação com uma conotação mais próxima da concepção de *jati* e não tanto de *varna*.

contemporaneidade, criando e perpetuando assim identificações com versões modernas de Índia e de ‘imigrante indiano’, como é o caso do filme também referenciado, *Namastey London*. O capítulo explora igualmente as dinâmicas em torno do consumo de cinema indiano e paquistanês durante o período colonial em Moçambique, consumo esse que espoletou todo um conjunto de práticas performativas relacionadas com conjuntos de *covers* de música dos filmes que foram relevantes no relacionamento e na aproximação entre diferentes populações de genealogia sul asiática radicadas em Moçambique durante o período colonial, mas também centrais na produção de “práticas significativas” que constituíram “modernidades paralelas” (Larkin 1997) às práticas de dominação colonial (p.ex.: proibição de importação e de exibição de cinema indiano em Moçambique após 1961; prática da censura; domínio dos media). Adicionalmente, estes conjuntos foram também centrais na negociação do estatuto sócio-político da população hindu-gujarati após a independência de Moçambique (p.ex. através da colaboração de um dos grupos nas campanhas culturais instituídas pelo governo moçambicano) e na recomposição social e cultural dos hindu-gujarati na transferência para Portugal, em que velhas solidariedades entre diversos grupos sul asiáticos forjadas nos tempos de Moçambique e entre estes e alguma população negra encontrou por vezes expressão na inclusão de músicos moçambicanos em actividades destes conjuntos na área de Lisboa. A circulação de grupos e de músicos entre os diferentes espaços migratórios dos hindu-gujarati contribuiu igualmente para balizar a dimensão transnacional da diáspora gujarati. A comparação hierarquizante entre *portuguesia* e *british hindu-gujarati* toma também forma na actividade musical desta tipologia de conjuntos musicais na cidade de Londres, por vezes valorizando o competitivo mercado inglês da música enquanto superior (nomeadamente entre hindu-gujarati portugueses que passam a exercer actividade musical em Londres), noutras competindo por ascendência por via da performance musical quando músicos hindu-gujarati ingleses actuam em Portugal com músicos hindu-gujarati locais.

No quarto capítulo, dedicado à música e a outras formas poético-musicais especificamente gujarati associadas às práticas religiosas hindus, verificou-se a necessidade de expor e descrever as práticas em questão, uma vez que não é conhecida literatura académica em idioma português relacionada com estas temáticas. Não obstante, foi também possível diagnosticar e explorar como no contexto português a prática de *bhajan* (cântico devocional), apesar de ubíqua e comum a todos os grupos, não deixa também de invocar velhas rivalidades de casta, nomeadamente em torno de

estilos de *bhajan* que articulam identidade religiosa com categorias de tradição rural e regional (por vezes categorizadas como *lok geet*<sup>14</sup>), como ocorre com *bhajan kathiyawadi*. Se nalgumas circunstâncias em Lisboa, indivíduos afiliados a castas em processo de ascensão religiosa desvalorizam *bhajan kathiyawadi* enquanto prática inferior conotada com versões de hinduísmo popular; em cidades inglesas, grupos de *bhajan* que incluem *bhajan kathiyawadi* no seu repertório e constituídos por músicos de castas consideradas ‘baixas’ no sistema social hindu, são contratados para actuações em espaços domésticos privados e em encontros comunitários de todo o espectro de castas (incluindo castas assumindo-se como superiores), enquanto representantes das ‘autênticas’ tradições gujaratis (e não apenas religiosas). A tensão dinâmica entre o hinduísmo bramânico (associado às castas sacerdotais, hinduísmo representado como superior) e o de índole popular articulada no *bhajan kathiyawadi* (associado à tradição autenticamente gujarati e espoletando diferentes tipos de significados e associações por vezes contraditórios), é contraposta nas práticas dos hindu-gujarati com rotinas tendentes à homogeneização das práticas religiosas numa perspectiva bramânica, resultantes de processos transnacionais de nacionalismo hindu (como aludido atrás). A prática do ritual *aarti* e música associada é problematizada enquanto epitomizando esta última tendência, expressa frequentemente na categoria Sanatan Dharm.

A tensão entre tradição e modernidade é também inquirida no quinto e último capítulo. São empregues perspectivas do estudo da dança enquanto prática incorporada que, através de técnicas específicas do corpo, articula formas não verbais de interacção que detêm sentidos partilhados pelo grupo, mas em simultâneo permitem articular dimensões transformativas (para o grupo, individualmente). Precisamente, articulando formas estruturadas de movimentar o corpo com sistemas musicais e poéticos, *garba* e *dandiya-raas* constituem práticas referenciais da cultura e da identidade especificamente gujarati. Mas mais do que a compreensão dos valores culturais específicos ao grupo, a análise da sua performance permite aceder a relações sociais mais profundas, patenteando como múltiplas dimensões da identidade colectiva e individual podem ser disputadas e negociadas na arena performativa, umas vezes reflectindo debates internos ao grupo, outras fazendo uso da performance em contextos de superiorização e confrontação agonística relativamente a outros grupos sócio-históricos (p.ex.: muçulmanos). Adicionalmente, numa linha de análise paralela, por via

---

<sup>14</sup> Aproximadamente o correspondente gujarati para a categoria *folk*.

da mobilização de expressões e movimentações corporais mais livres, menos codificadas e livremente conjugadas, a prática da dança Bollywood actualiza as identificações com a Índia moderna sobretudo por parte de gerações mais novas, por vezes despertando também reacções de pânico moral entre defensores da ‘alta tradição’ e da ‘autenticidade cultural’.

A dissertação encerra com um pequeno epílogo que retrata uma dimensão quase silenciada ao longo do texto, alusiva à investigação de terreno realizada no estado do Gujarat acompanhando uma família da diáspora hindu-gujarati numa peregrinação a locais sagrados do Gujarat. O curto *fieldwork movie* empregue nesta secção documenta o contínuo processo de produção de identificações com o hinduísmo e com práticas *bhakti* por via da prática da peregrinação (frequentemente enfatizada por representações do nacionalismo hindu, do estabelecimento de solidariedades e interdependências com gurus locais e de representações disseminadas pelo nacionalismo hindu que representa a geografia da Índia como espaço habitado por Deuses e narrativas sagradas), e do estabelecimento de solidariedades e interdependências com gurus e *ashram* locais.



# I

## Estudos de identidade e Etnomusicologia de grupos migrantes

### 1.1. Identidade, teoria da identificação e Etnomusicologia de um grupo migrante.

#### Pontos de partida

As novas geometrias político-económicas emergentes do pós II guerra Mundial e a reorganização dos fluxos migratórios decorrentes dos contextos pós coloniais e do fenómeno da Globalização, resultaram em transformações sociais que tornaram a produção e o reconhecimento de identidades numa questão central e problemática (Calhoun 1994).

Esta alteração conjuntural foi mediada por movimentos sociais, particularmente os movimentos associados às lutas pelos direitos civis e os movimentos anti-colonialistas<sup>15</sup> (especialmente a partir dos anos 60) e por mudanças nas estratégias políticas da *New Left*<sup>16</sup> americana a partir da década de 1970 (Bastos 2006; Calhoun op.cit.), que passou a centrar a sua acção nas políticas da identidade na construção social da nova América<sup>17</sup>.

As lutas para a abolição das discriminações raciais, políticas e económicas, e do estatuto de subalternidade da população negra americana em relação à maioria WASP

---

<sup>15</sup> Frequentemente estes movimentos inspiravam-se mutuamente e estavam associados através de ideais partilhados de libertação, compartilhando por vezes um corpus teórico comum, como por exemplo a influência do pensamento anti-colonial do activista e teórico africano Frantz Fanon (1925-1961) nas atitudes e nos escritos do líder revolucionário Che Guevara (1928-1967); e a consequente aproximação entre ideias de pan-africanismo, ideais da revolução cubana e as aspirações e atitudes de movimentos de luta pelos direitos civis da população negra americana na década de 60.

<sup>16</sup> A *New Left* denomina um movimento político de renovação das políticas de esquerda nos Estados-Unidos, na sequência do enfraquecimento da denominada *Old Left* pela guerra-fria e pelas políticas McCartistas. Muitas das actividades da *New Left* estavam associadas a acções de protesto (contra as armas nucleares, contra a guerra do Vietnam, etc.) e a movimentos sociais, como o movimento pelos direitos civis. Novas gerações resultantes do *big boom* do pós-guerra e com formação universitária, constituíam a base social de apoio deste movimento político que se estendeu a outros países do mundo, contribuindo para a disseminação global de ideais de transformação social, de que a Revolução Cubana constituía inicialmente uma das principais referências. O activismo dos anos 60 cedeu lugar a políticas de resistência nos anos 70, nomeadamente através da formação e suporte de movimento de emancipação social - grupos ambientalistas, grupos de defesa dos direitos das mulheres, dos homossexuais, das minorias étnicas, etc.

<sup>17</sup> Esta viragem conjuntural que teve igualmente repercussões ao nível das Ciências Sociais. Na Etnomusicologia, os novos posicionamentos político-sociais forneceram as bases para o desenvolvimento da Etnomusicologia Urbana, com a criação do primeiro curso de mestrado em Etnomusicologia Urbana na New York University, em 1979 (por acção de Salwa Castelo-Branco) e consequente investimento nos estudos das práticas expressivas de grupos migrantes em grandes metrópoles (de que o trabalho de Adelaida Reyes constitui um caso pioneiro).



(White Anglo-Saxon Protestants) mantiveram-se no centro do debate. Neste contexto, as lutas por representação em torno do “black signifier”<sup>18</sup> (Gilroy 1993), providenciaram modelos de contestação e de emancipação social para outros grupos subalternizados, em busca de afirmação e de representatividade política e social (p.ex. os movimentos feministas e as campanhas pelos direitos das mulheres, o activismo gay<sup>19</sup>, e outras minorias étnicas não negras, como os latinos e os asiáticos).

A produção discursiva em torno de problemáticas relacionadas com a formação e/ou confronto de identidades foi, pois, acentuada à medida que grupos étnicos e/ou sociais até então submetidos a uma condição de subalternidade (resultante do exercício do poder por parte de outros grupos hegemónicos - Spivak 1988), começaram a adquirir visibilidade pública e a contestar os poderes instituídos.

Todavia, a proficiência e a assertividade do movimento dos direitos civis enquanto modelo de contestação e activismo político-social, associado ao desenvolvimento de fluxos migratórios e de políticas para a imigração induziu igualmente ao desenvolvimento (progressivo, mas determinante) de uma consciência de identidade étnica, nalguns casos sobrepondo a própria consciência de classe social. Nesta conjuntura, a identidade étnica passou a constituir em muitos casos um marco definidor da condição social e política dos indivíduos e dos grupos, o que foi acompanhado ao nível das ciências sociais pela análise das estratégias identitárias dos actores sociais etnicamente organizados (Bastos e Bastos 2006).

### **1.1.1. A Centralidade do Nacionalismo e da Etnicidade na Conceptualização das Identidade Culturais**

Tornou-se cartilha comum evocar o conceito cunhado por Benedict Anderson, “comunidade imaginada”, ou “trabalho de imaginação” (1983) em estudos relacionados com o nacionalismo, diáspora e identidades (nomeadamente nos debates que incidem sobre identidades culturais). O argumento central de Anderson centra-se em torno da ideia de que a nação, enquanto categoria política, territorial e administrativa constitui

---

<sup>18</sup> O conceito de ‘negro’ enquanto significante ou referente.

<sup>19</sup> Como escreve Sinfield (2000), citando Steven Epstein, nos Estados Unidos da América, os homossexuais assumiram-se social e politicamente enquanto tal num período em que a etnicidade, seguindo o precedente do movimento dos direitos civis dos negros, constituía o principal paradigma para as aquisições políticas, tornando-se o modelo por defeito (*default model*) para todos os movimentos associados com grupos e/ou movimentos minoritários.

sobretudo um trabalho de imaginação que resulta da atitude cognitiva de imaginar uma “comunidade” alargada de indivíduos que se identificam comumente com uma série de símbolos, tradições, rituais e narrativas comuns associadas à ideia de um território construído e representado politicamente como unificado. Como assinala Edward Said (1935-2003), nas últimas centenas de anos e nomeadamente a partir do século XIX, a ideia de uma “comunidade” centrada na organização política e social da aldeia, da paróquia ou em famílias extensas, começou a dar lugar a novas formas de organização social, edificadas em torno de estilos de vida urbanos e de organizadores sociais como a classe e a nação. A ampliação da esfera social da comunidade introduziu o elemento do anonimato, na medida em que se tornou impossível um conhecimento directo de todos os indivíduos da “comunidade”. Nesse sentido, e de modo a criar um sentido de unidade e de pertença a um grupo alargado associado à ideia de nação, a identidade passou a ser pensada pelas ciências sociais como categoria construída, ou inventada, estruturando-se em representações mediatizadas de uma “cultura nacional”, ou “identidade cultural nacional” (música, dança, história, mitologias, símbolos, crenças, valores), através de um idioma comum, distinto dos idiomas de outras nações (Anderson *ibidem*). Como realça ainda Anderson, a imprensa escrita associada ao desenvolvimento do capitalismo (p.ex.: jornais, revistas) e, a partir do século XIX, a uma emergente cultura popular de massas (Carey 1992, 2007) disseminada a partir da imprensa e da gradual alfabetização das camadas sociais mais economicamente desfavorecidas, possibilitou a crescente disseminação e standardização das línguas vernáculas, abrindo assim o caminho para o desenvolvimento e consolidação de uma consciência nacional. Através do sistema educacional e do aparato administrativo fundado numa língua vernácula, passou também a ser possível exercer a propaganda ideológica baseada em ideários nacionalistas e patrióticos.

Subjacente à perspectiva de Anderson está o entendimento de que as nações não são apenas modos de organização e ordenamento político resultantes do devir histórico das últimas centenas de anos, mas sim sistemas de representação cultural através dos quais a identidade nacional é continuamente reproduzida através da acção discursiva (Barker 2006). De modo a perpetuar a identidade nacional ao longo da dimensão histórica e temporal, as práticas discursivas de reprodução cultural e simbólica alimentam e produzem continuamente ideias e ideários associados a noções de tradição e de origens, alimentando assim uma sensação de continuidade ao longo do tempo. Com base nos novos recursos tecnológicos e civilizacionais passou assim a ser

possível imaginar uma comunidade nacional. Anderson articula assim o desenvolvimento de novos meios de comunicação (neste caso a imprensa escrita, mas mais tarde a rádio e a televisão), com novas formas de pensar e imaginar a ocorrência simultânea de eventos em largas sequências temporais e territoriais que, como relembra Baker (*op.cit.*), concorreram para forjar e consolidar o conceito de nação e para a percepção do lugar do país e dos outros estados como partes integrantes de um sistema global espacialmente distribuído (*op.cit.*: 254).

Apesar de ter potenciado inúmeras reflexões e formas pertinentes e originais de pensar o nacionalismo, os argumentos de Anderson não deixam, no entanto, de espoletar outros tipos de problemáticas, algumas das quais com particular pertinência para o estudo de grupos migrantes em geral e da população migrante hindu-gujarati em particular. É o caso da problemática da uniformidade da identidade cultural de uma nação e dos grupos que a constituem por um lado e, por outro, a importância da vertente emocional na constituição de identidades nacionais – aspecto não explorado na proposta analítica de Anderson, demasiado centrado em aspectos de cognição (Scheff 1994), e que será tratado mais abaixo.

A ênfase na uniformidade cultural e na coerência étnica (do grupo e do indivíduo) foi igualmente acentuada por via do desenvolvimento nas ciências sociais, nomeadamente a antropologia enformada por paradigmas estrutural-funcionalistas, de uma noção de estado “transcendental” das sociedades da modernidade, tendencialmente auto-demarcado, racionalmente organizado e com uma estrutura burocrática que não apenas transcende o próprio indivíduo como gere seu quotidiano (Berman 1982) e demarca o seu sentido de *self* originando uma ilusão de ausência de contradições internas ou especificidade própria (Bastos e Bastos 2007). Nesta óptica, o indivíduo é conceptualizado como uma entidade não condicionada pela natureza e, consequentemente, moldado e determinado pelo contexto (histórico, cultural, económico etc.) em que se insere e pelos papéis sociais que desempenha (eles próprios sub-sistemas do organismo social (*idem*: 6). Esta concepção enquadra as sociedades e os indivíduos em fronteiras culturais e identitárias bem delimitadas, como se as próprias sociedades e indivíduos estivessem privados de inconsciente e contradições internas.

Estas conjunturas históricas explicam em parte a razão pela qual, até há poucas décadas, uma parte substancial dos estudos sobre a identidade incidam sobretudo numa dimensão étnica e/ou nacionalista dos grupos e das sociedades humanas (ou das identificações por elas produzidas), tendência que caracterizou igualmente uma larga

percentagem das investigações em torno de grupos migrantes, o que permite compreender a razão pela qual os objectos de estudo tendiam a ser conceptualizados em torno da etnicidade enquanto principal referente identitário (por vezes associada à identidade nacional). Por outro lado, em contextos migratórios era frequente a propensão para acentuar noções essencialistas de identidade e de etnicidade por parte de primeiras gerações de migrantes, de modo a reter um sentido de continuidade e de pertença com o espaço de origem (Hyder 2004, Baily e Collier 2006)<sup>20</sup>. Esta propensão era particularmente visível em momentos de crise em países anglo-saxónicos ou centro-europeus, quando a exposição ao racismo, a pressões para “assimilação” ou a retóricas anti-imigração, encorajava frequentemente posições defensivas de indivíduos e grupos para a defesa da identidade étnica e/ou cultural, espoletando por vezes retóricas de pureza étnico-cultural. Similarmente, as políticas da multiculturalidade de alguns dos centros metropolitanos pós-imperiais incentivaram práticas de representação cultural com ênfase na especificidade étnica e cultural<sup>21</sup>, ao mesmo tempo, paradoxalmente, reivindicando conceitos de mistura, hibridismo, e multi-racialidade, o que configura uma situação que pode ser perspectivada como um “um paradoxo do nosso tempo” (Glick-Schiller citada em Alexander *et al.* 2012: 1).

A ênfatuação da identidade étnica (devido a posicionamentos estratégicos associados a motivações políticas, sociais, etc.), acentuou a tendência para o desenvolvimento de perspectivas unidimensionais e essencialistas na conceptualização da identidade. Numa primeira fase, esta propensão manifestou-se frequentemente numa percepção do conceito de identidade, como um domínio estanque que não admitia hibridismo ou alteridade, estando frequentemente associado a noções de “autenticidade”, “pureza” e constância ao longo do tempo. Neste sentido, é possível afirmar que o essencialismo<sup>22</sup> étnico ou identitário está frequentemente associado a

---

<sup>20</sup> Mesmo que esse espaço se torne numa memória mítica e longínqua, uma vez que o lugar de genealogia original passa também por processos de transformação. Nesse sentido, o local e as condições de proveniência passam a existir apenas na mente e nas memórias do migrante, fazendo com que o desejo de retorno seja imaginado e acentuado nos discursos, mas nunca possível de realizar nos moldes idealizados (Cf. Hyder *op.cit.*; Baily & Collyer 2006).

<sup>21</sup> P.ex.: legislação inglesa de respeito pelas especificidade cultural que conduziu nalguns casos à ‘guetização’ das populações em “comunidades” pouco abertas aos incentivos à sociedade pluricultural, como é o caso de alguma populações muçulmanas de origem paquistanesa ou bangladeshis residentes em cidades inglesas, ou as comunidade de judeus ortodoxos residentes em Londres); festivais multiculturais com apresentação de grupos de música e de dança representantes de associações de imigrantes de culturas nacionais específicas.

<sup>22</sup> Essencialismo no sentido da percepção de uma “essência” unitária a um grupo, inalterável ao longo do tempo. De acordo com uma vídeo lecture de Eric Dyson (n.d.), o conceito de essencialismo é definido

representações estereotipadas dos indivíduos e dos grupos, não permitindo realçar as posições diferenciadas do sujeito (*self*) e as várias dimensões que estruturam a identidade pessoal e colectiva.

Embora a etnicidade constitua um forte marcador identitário, não é o único nem, em muitos casos, o mais predominante. Como os antropólogos Gabriel e Susana Bastos têm demonstrado a partir do estudo de várias populações de migrantes (incluindo os hindu-gujarati), a etnicidade é apenas uma das diferentes formas de organização identitária pessoal ou colectiva (Baumann 1996; Bastos e Bastos 2007). Outras formas podem ser mobilizadas, por vezes contribuindo para a formação de identidades supra-étnicas (p.ex.: o conceito de identidade nacional – que em muitos casos envolve várias identidades étnicas, como sucede nos Estados-Unidos) ou mesmo meta-étnicas (p.ex.: a identidade *British Asian*<sup>23</sup> – que incorpora múltiplas etnicidades, religiões e afiliações nacionais, sobretudo indianos, paquistaneses, mas também indivíduos do Bangladesh e do Sri Lanka e.o., de primeira e de segunda geração).

Todavia, a reorganização do sistema mundo (nomeadamente após a Segunda Grande Guerra, com o declínio do colonialismo e, mais tarde, com o desagregar do bloco de leste, o que originou a proliferação de novas nações e o término do equilíbrio entre os sistemas político-económicos, capitalista e comunista, com a predominância do primeiro), e o fenómeno da globalização ampliaram o leque de situações e de recursos disponíveis para o reequacionamento identitário, particularmente em resultado do encontro de populações em processo de deslocação e fixação, ao que se juntou, nas últimas décadas, a ampla disseminação e democratização das comunicações electrónicas, que provocaram encontros e justaposições, mas também comparações e confrontos (Mercer 1992). A situação de interdependência global ancorada nos media electrónicos (com consequente mudanças na percepção do espaço e do tempo) e numa densa rede de relações sociais ampliadas a diferentes espaços, promoveu a reciprocidade

---

como «the identification of a person or group with one core, unchangeable, central feature (i.e. race, gender, class, ethnicity, nationality, sexuality, etc.). In opposition, anti-essentialism (as the counterpart of an essentialist approach) is defined as the identification of a person or group with a number of different, and sometimes-contradictory features (a mixture of different identity elements)». Vale ainda a pena acrescentar que, na sua perspectiva depreciativa, o conceito de essencialismo está também associado aos desígnios de busca de valores universais, de perspectivas puristas ou demandas de “autenticidade”. Dependendo do contexto, a noção de anti-essentialismo pode também ser aplicada a perspectivas não uniformes, ambivalentes e mutáveis.

<sup>23</sup> Conceito operativo em Inglaterra, sobretudo no domínio da música electrónica para dançar produzida inicialmente por segundas gerações de imigrantes, mas que gradualmente se disseminou pelos vários espaços das diásporas sul asiáticas, incluindo as grandes metrópoles da Índia (sobretudo Bombaim). Para uma análise das várias implicações do conceito *British Asian* em Inglaterra, cf. Fagerlid 2001.

entre influências e dinâmicas entre níveis local e global (Giddens 1994, Steger 2003) e a superação das tradicionais fronteiras políticas, económicas, culturais e geográficas (Steger *ibidem*).

Neste contexto, hermenêuticas desenvolvidas nos estudos da identidade a partir de meados da década de 1980, sob influência do *cultural turn* e de teorias no âmbito do pós-colonialismo, diáspora e globalização, potenciaram a influência de discursos que enfatizam o aspecto multi-dimensional das identidades em contextos de diversidade, hibridismo, fragmentação e mudança (Brah 1996; Hall 2000; Alexander *et al.* 2012). Porém, se estas hermenêuticas a seu tempo foram fracturantes, pertinentes e mesmo revolucionárias, acabaram na última década por se constituírem como a nova ortodoxia de pensamento académico, continuamente reiteradas (“identidades múltiplas”, “diversidade racial”, “novas identidades”, “identidades fluidas”, “*third space*” etc.) em estudos que enfatizam modos de conferir visibilidade à diferença, aos processos de hibridismo e de produções culturais globais (p.ex.: Bollywood), mas frequentemente despidas de análises e exegeses social e politicamente investidas (Alexander *et al.*) e relevantes do ponto de vista da compreensão da dimensão fracturante e dramática do mundo (Bastos e Bastos 2007).

Sem dúvida que o entendimento de que as identidades pessoais e colectivas extravasam e devem ser pensadas muito além unicamente da categoria étnica tornou-se e permanece uma linha indispensável de estruturação do pensamento em torno de identidades. A título de exemplo, um migrante hindu-gujarati poderá ser etnicamente catalogado como “indiano” ou mesmo como “castanho” (*brown*<sup>24</sup>) em termos étnicos, mas esta categorização não reflecte o jogo de negociação e mediação identitária, usualmente bastante complexo, que caracteriza a sua experiência migratória e as suas experiências e narrativas de vida. Neste sentido, o trajecto migratório hindu-gujarati constitui um caso exemplar para identificar uma série de discursos e debates identitários que incluem categorias como raça, religião, genealogia, classe, género, pertença geracional, etc. num contexto de transnacionalismo migratório. De facto, se o grupo sócio-histórico pode ser etnicamente categorizado de “indiano” e/ou “gujarati”, outras dimensões identitárias caracterizam e concorrem para a sua consciência identitária pessoal e colectiva: a origem regional (um migrante do norte do estado do Gujarat exhibe

---

<sup>24</sup> Categoria particularmente operativa em Inglaterra, exactamente por alusão à categoria referencial “black” como modelo de contestação e de emancipação social e, consequentemente, ao historial associado ao “significante negro”.

um ethos algo diferenciado de um migrante de Diu, ou até mesmo da península do Saurashtra); as rivalidades locais (mesmo no pequeno território de Diu, castas da cidade de Diu e da cidade vizinha de Fudam estão envoltas em tensões e antagonismos sociais; a organização social baseada no sistema de castas (*jati*), cada uma delas dividida em diferentes sub-castas (*gotar*), por sua vez constituídas por diferentes linhagens familiares, ou clãs (*atak*), com os vários *gotar* a serem caracterizados por rituais e tradições culturais específicas ao grupo; diferenciação por género (homens e mulheres manifestam e assumem papéis sociais explícitos e bem definidos, apesar desta poder ser uma tendência sujeita a fortes mudanças em contextos migratórios, sobretudo na área da grande Londres); pertença geracional (o *ethos* de um migrante hindu-gujarati nascido em Moçambique, Portugal ou Inglaterra não é certamente o mesmo). Levando em consideração todas estas variáveis de análise, é possível perceber a complexidade envolvida nos processos de constituição identitária.

Todavia, e mais uma vez recuperando a perspectiva de Alexander *et al.* (*ibidem*) e Bastos e Bastos (*ibidem*), a consciência da natureza processual, pluridimensional e constantemente reflexiva da formação das identidades pessoais e colectivas (Bhabha 1994; Giddens 1994; Hall 1996; Faia 2001; a.o.) resultou maioritariamente – ao nível dos diversos campos disciplinares das Ciências Sociais (digladiando-se por autoridade e influência) – em discursos de realce e de apologia da diferença, mas frequentemente ignorando questões relacionadas com posicionamentos sociais, motivações históricas e relações de poder (Alexander *et al.*)<sup>25</sup>.

A investigação de terreno efectuada entre os hindu-gujarati fixados nas áreas de Lisboa, Porto, Londres e Leicester, permitiu identificar algumas das tensões que subjazem aos diferentes níveis de discursos e de posições identitárias e o seu impacto nos sentimentos de pertença a nível pessoal e colectivo, assinalando simultaneamente múltiplos pontos de enunciação identitária frequentemente (ou aparentemente) contraditórias. Para dar conta da multiplicidade de estratégias e de posicionamentos dos grupos e actores sociais em análise foi ensaiado o uso de uma antropologia dos processos identitários (tal como proposta e praticada por Gabriel Bastos e Susana

---

<sup>25</sup> «Increasingly, the understanding of identity has been uncoupled from issues of politics or social structure, and has turned inwards, with a focus on subjectivity, biography, narrative, erasing issues of social location, relationships of power, and history in the pursuit of the new, the cutting edge, the extraordinary, the bizarre, the endlessly fascinating proliferation of differences. Issues of inequality, discrimination and racism have fallen of the academic map completely...» (Alexander *e al ibidem*: 4).

Trovão<sup>26</sup>) enquanto ferramenta analítica, de modo a desenvolver um enquadramento teórico abrangente, adequado a uma perspectiva multidimensional, contraditória e inconstante das identidades sociais enquadradas na dimensão dramática e tensional do sistema mundo. Trata-se de contrariar uma tendência liberal (incluindo nas ciências sociais) de apologia do sujeito/consumidor multi-cultural e multi-dimensional, apto à selecção e uso oportunístico e contextual de diferentes identidades na busca de liberdade e escolhas individuais (a escolha e consumo de características identitárias como uma visita ao supermercado), para pensar os grupos e os indivíduos centrando a abordagem na:

«...relação da organização da mente (dos indivíduos) com a organização do mundo: a construção ontogenética e histórica da articulação entre as identidades pessoais positivas (associadas á auto-estima e ao gosto pela vida) e a enorme variedade de identidades categoriais e grupais que se organizam no sistema mundo (e são por eles historicamente organizadas, no nível geopolítico, religioso, partidário, ideológico, de classe, de género e de geração, local, profissional, desportivo, etc.), transferindo contradições, vulnerabilidades, traumas e agonismos do nível individual para o nível grupal do nível macro-histórico, político e ideológico para o nível pessoal, micro-familiar e comunitário». (Bastos e Bastos *ibidem*: 19).

Todavia, a análise dos processos identitários implica o uso de vários conceitos associados aos próprios processos de estruturação identitária e dado que o próprio conceito de identidade não se trata de um conceito óbvio e isento de problemáticas, serão expostas abaixo algumas linhas de reflexão que parecem ser centrais para a conceptualização e para a própria definição de ‘identidade’ no quadro de uma antropologia dos processos identitários.

### **1.1.2. Teoria da Identificação**

---

<sup>26</sup> Cf. referências destes autores na lista bibliográfica.



Como salientou Bloom (1989), para pesquisas em torno da Identidade no âmbito das Ciências Sociais, perspectivas teóricas da Psicanálise e da Psicologia Social relacionadas com o estudo de processos identitários fornecem ferramentas que funcionam como pontes metodológicas entre acção individual e a interpretação teórica. A “teoria da identificação” constitui uma dessas ferramentas e foi realçada por vários autores em vários domínios da teoria social como um imperativo para o estudo dos processos de construção e reconstrução da identidade, tanto pessoal como colectiva (Freud 1915; Bloom, *op.cit*; Eriksson 1968/1982; Hall 1996 ou *op.cit*; Ramalho 2003; Bastos 2005 etc.).

Desenvolvida por Sigmund Freud<sup>27</sup> (1856-1939), e como tal associada à escola Psicanalítica, designa um «processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa» (Laplanche e Pontalis<sup>28</sup>, citados por Ramalho *op.cit.*). Ramalho recupera ainda a definição de Amaral Dias e L. Grinberg que concebe a identificação como «o conjunto de operações que determinam o processo de estruturação que ocorre dentro do *self*<sup>29</sup> e que tem por base a selecção, inclusão e eliminação de elementos provenientes dos objectos externos, dos objectos internos e do *self*» (*op.cit.*: 69). Nesta linha de raciocínio, o processo de constituição identitária far-se-á a partir de um conjunto alargado de identificações que se estabelecem na relação com os outros indivíduos. Ainda como realça Ramalho, o processo de identificação é caracterizado por uma densa teia de identificações que podem ser projectivas ou introjectivas. No primeiro caso, trata-se da projecção de elementos do próprio (do *self*) no outro, em busca de semelhanças, de modo a estabelecer solidariedades ou formas de cooperação que podem passar pela simpatia ou mesmo pela empatia quando se trata de uma identificação estabelecida num nível mais aprofundado. Este processo enfatiza o modo como o sujeito se posiciona em função da lente, ou do olhar, dos outros sujeitos, ou seja “o conhecimento de si mesmo passa a ser o conhecimento através dos outros”

---

<sup>27</sup> A teoria da identificação foi também reconhecida pela tradição escolástica behaviorista de Herbert Mead e por outras escolas e teóricos contemporâneos e posteriores a Freud.

<sup>28</sup> Cf. *The Language of Psychoanalysis*, 1985/1973.

<sup>29</sup> De acordo com a Sociedade Portuguesa de Psicanálise, para a tradução portuguesa dos conceitos americanos de *self* (ou *self-concept*) e *selves*, foram adoptados os termos “próprio” ou “próprios”, para designar exactamente essa consciência de si mesmo, a auto-representação do próprio (cf. Ramalho *op.cit.*: 68). Todavia, esta opção não foi adoptada neste texto, tendo sido empregue o termo ‘sujeito’ na tradução de *self*.

(Urbano, citado por Ramalho *op.cit.*: 70)<sup>30</sup>. As projecções introjectivas referem-se à internalização e/ou assimilação por parte do sujeito (o próprio, o *self*) de características externas, usualmente elementos de um outro sujeito alvo de admiração, tornando-as parte do seu ego – um processo característico da experiência religiosa (identificação com as características de uma divindade ou com um líder religioso permite a coesão pessoal e colectiva entre os membros que partilham o mesmo tipo de identificações).

O processo de atracção ou mesmo de assimilação ou transformação de um sujeito num outro tem, desde as propostas analíticas de Freud, um modelo inicial na relação entre a criança e as figuras parentais, sobretudo a mãe. O processo de individuação, através do qual a criança bebé adquire maior independência (sobretudo biológica) relativamente à vigília maternal e começa a desenvolver um sentido de identidade ou percepção de si próprio relativamente às imagens parentais (e sobretudo à mãe), constitui-se como um ponto chave no processo de formação de uma consciência de si e do desenvolvimento de uma percepção de identidade.

Nesse sentido, o processo de identificação é baseado numa ligação emocional que envolve amor, mas também rivalidade, o que inscreve a ambivalência no centro do conceito (cf. Hall 1996; Bastos 2005). A característica ambivalente deste processo foi também antecipada por Freud quando este autor teorizou que na base das identificações estava um misto de motivações defensivas<sup>31</sup> e emulativas<sup>32</sup> com o objectivo de perpetuar a sobrevivência biológica do indivíduo (Bloom *op.cit.*) face a um ambiente potencialmente ameaçador. Nesse sentido, e apesar de se constituírem como um resultado de interacções sociais, os processos de identificação constituem-se como biologicamente derivados, estando associados a sentimentos de gratificação primária.

O psicanalista Erik Homburger Erikson<sup>33</sup> (1902-1994) foi o primeiro a evidenciar o facto das sensações de contentamento e de gratificação das necessidades primárias estarem directamente associadas a sentimentos de identidade, nomeadamente

---

<sup>30</sup> O mesmo autor denomina este processo como “cogito-post reflexivo”, ou seja, «eu conheço-te se existir em ti e se te fizer existir em mim, mas ao realizá-lo eu não cesso de ser quem sou, e, contudo, a tua essência começa a existir em mim» (*idem, ibidem*).

<sup>31</sup> Associadas ao *infant boy* e caracterizadas pela assimilação de atributos da figura parental – encarado como rival – como forma de neutralizar a competição pela atenção da figura materna.

<sup>32</sup> Associadas à *infant girl*, para quem a ameaça da figura paterna não é tão evidente, perspectivando a figura materna com um modelo a seguir.

<sup>33</sup> Nascido na Alemanha, mas de descendência dinamarquesa, Erikson graduou-se em Psicanálise no Vienna Psychoanalytic Institute e frequentou o círculo de Freud, antes de imigrar para a Dinamarca e para os Estados Unidos da América com a chegada do regime nazi ao poder. Nos EUA leccionou em várias universidades e praticou psicanálise infantil e entre adolescentes problemáticos.

de segurança e de estabilidade identitária. Inversamente, momentos de crise identitária evocariam ou estariam associados a sentimentos de ansiedade e de quebras de personalidade. De acordo com alterações conjunturais da existência humana, os indivíduos podem abandonar ou desenvolver novas identificações, ou mesmo enaltecer ou proteger identificações estabelecidas, devido ao facto de comumente os indivíduos procurarem aumentar a sua mais valia identitária de modo a reforçar o sentimento psicológico de segurança – processo relacionado com as problemáticas do aspecto da auto-estima (individual e colectiva) nos processos de constituição identitária. Por esse motivo, o mecanismo de identificação do indivíduo adulto é versátil e não apenas uma simples adaptação ao meio ambiente (Bloom, *op.cit.*). Esta perspectiva permite realçar o processo de identificação e de manutenção da identidade como um mecanismo adaptativo dinâmico que caracteriza a acção humana em todas as fases da vida<sup>34</sup> (Eriksson, Freud, Bloom, Hall, Bastos e Bastos).

Foi ainda Erikson quem, de forma inovadora, aplicou teoria da identificação a grupos sociais, o que viria a ser prosseguido e aprofundado em várias linhas da teoria social. Apesar de influenciado pela corrente psicanalítica, Erikson ampliou a óptica psicanalítica da relação e do jogo de identificações que se estabelecem sobre dois indivíduos a uma perspectiva intersubjectiva que integra o domínio social, as condicionantes externas ao indivíduo<sup>35</sup>. Nesse sentido, trouxe para o debate variáveis como o contexto sócio-cultural em que o indivíduo se integra, o grau de empenho do sujeito e a sua capacidade adaptativa relativamente a novos desafios ou transformações das circunstâncias, como factores basilares no desenvolvimento da identidade e da personalidade (Erikson 1994/1959; Ramalho *op.cit.*). Realçou ainda que todas as identificações são de certo modo sociais e partilhadas, uma vez que os indivíduos tendem a identificar-se ao longo da vida com realidades simbólicas mais difusas ou abstractas do que simplesmente as figuras parentais da adolescência (Bloom *op.cit.*)<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Para Erikson, «identity formation was an ongoing process from infancy through to old age, and it was a progressive and adaptative process inherent within each human» (Bloom *op.cit.*: 35).

<sup>35</sup> O conceito alemão de “Umwelt” traduz esta noção de que as circunstâncias externas, o contexto sócio-cultural não se encontram separados do indivíduo, mas sim dentro dele, moldando-o, dado que é na mente que se produzem as interpretações do mundo para o sujeito. Ainda nesta linha de raciocínio, cada indivíduo gera o seu próprio *umwelt*, que é único e deriva da idiossincracia e da especificidade biográfica de cada um.

<sup>36</sup> Nesta lógica, o bebé sente a figura maternal como uma extensão de si próprio, não se verificando separação entre o ego e a mãe. Ao longo do processo de crescimento, a criança identifica-se e adota traços de comportamento e de personalidade mimetizados dos pais. Já enquanto adolescente, o indivíduo desenvolve identificações no âmbito do seu grupo de amigos ou com modelos de comportamento mistificados (p.ex.: músicos e/ou estilos de vida associados a tipologias musicais ou comportamentos

Erikson encontrou nas ideologias (que podem ser de ordem política, religiosa, social, etc.) um dispositivo de identificação e de estruturação individual e social capaz de proporcionar condutas e modelos de comportamento adequados aos diferentes estádios da vida.

Erikson concebe assim a formação da identidade como um processo<sup>37</sup> que se desenvolve a partir da observação e da reflexão simultâneas, num processo concomitante a vários níveis do funcionamento da mente em que o sujeito auto-reflexivo é, em simultâneo, o seu próprio ‘juiz’. Como salienta o próprio autor:

«...[it is] a process taking place on all levels of mental functioning, by which the individual judges himself in the light of what he perceives to be the way in which others judge him in comparison to themselves and to a typology significant to them; while he judges their way of judging him in the light of how he perceives himself in comparison to them and to the types that have become relevant to him» (Erikson 1968: 22-23)

Trata-se de um processo que se desenrola a um nível inconsciente<sup>38</sup>, salvo em momentos de crise em que «as condições internas e as circunstâncias externas se combinam para agravar um dolorosa ou eufórica consciência de identidade» (Erikson *ibidem*, citado igualmente em Ramalho *op.cit.*). Nestas circunstâncias o processo passa a operar-se não apenas num nível semi-consciente (como é admitido pela própria

---

mediatizados), adoptando características que gradualmente lhe conferem autonomia relativamente ao modelo parental/familiar. Por fim, durante a idade adulta a profissão ou as ideologias políticas ou religiosas fornecem modelos de identificação que vão marcar uma parte substancial da sua identidade pessoal e social. Na esteira de Freud e de Erikson, estes quatro grandes estádios do processo de identificação permanecem operativos em Psicanálise na conceptualização do processo de identificação (cf. Vandenbos 2006).

<sup>37</sup> Na sua principal obra de referência, *Identity and the Life Cycle* (1980/1959), Erikson argumenta que a identidade do ego, o “self” é adquirida, ou consolidada através de um processo constituído por oito fases de desenvolvimento que ocorrem ao longo da vida, nas quais o indivíduo é confrontado com factores positivos, mas também com riscos desestruturantes. As oito fases e desafios correspondentes são: 1) Infância, caracterizada por uma relação dialéctica entre atitudes de confiança versus desconfiança; 2) Criança, autonomia versus vergonha e dúvida; 3) Idade pré-escolar, iniciativa versus culpa; 4) Idade escolar, diligência versus inferioridade; 5) Adolescência, identidade versus confusão ou crise identitária; 6) Idade de adulto jovem, intimidade versus isolamento; 7) Meia-idade, produtividade versus estagnação; 8) Velhice, integridade versus desespero.

<sup>38</sup> Neste trabalho inconsciente entram os mecanismos de formação da identidade, para Erikson, a *self-identity*, a consciência de si, a capacidade de auto-análise – ferramentas que mantêm o sujeito no centro da percepção; *ego-identity*, o trabalho inconsciente mas sempre presente de filtragem de impressões, emoções, recordações e impulsos (Ramalho *op.cit.*: 85).

Psicanálise), como provavelmente também num nível consciente, dada a natureza reflexiva de algumas circunstâncias deste processo (nomeadamente nos registos de comparação agonística com o “outro”).

Entre as várias teorias e perspectivas que se desenvolveram em torno da formação de identidades, para o estudo de populações migrantes expostas a vários factores de mudança, as perspectivas de Erikson fornecem enquadramentos e propostas de conceptualização da identidade que podem adquirir particular relevo nos estudos em torno de identidades de grupos migrantes (embora naturalmente não se limitando estes). Numa linha de raciocínio em parte ancorada nos desenvolvimentos de S. Freud e E. Erikson, Bastos & Bastos propõem que os processos de identificação implicam que formas inconscientes de “amor” e de “ódio” sejam projectadas em direcção ao “objecto” ou “sujeito” de desejo, através de fantasias e idealizações. Quando caracterizado por formas de “amor”, o processo de identificação baseia-se na idealização e no respeito pelo “outro” conduzindo à assimilação de algumas das suas características. Pelo contrário, quando reforçado pela inveja e pelo sentimento de inferioridade contra-narcísico<sup>39</sup> (Bastos & Bastos – 2005), o processo de identificação pode conduzir ao roubo das características do outro e mesmo à agressão, a fim de o substituir na sua posição social, profissional ou política (Bastos & Bastos 2006a). Ainda segundo os mesmos autores:

«...as identificações humanas são limitadas e selectivas, devido ao enraizamento ontogenético da construção sócio-psicológica das identidades e visões do mundo [Herder 1772; Freud 1930; Erikson 1950], que sociabiliza cada sujeito em construção para um raio crescente mas não ilimitado de identificações, as quais, extensionalizando-se tipicamente a partir das identificações familiares infantis, implicam a criação de fronteiras identitárias e a distinção entre grupos de pertença (*ingroups*) e grupos de referência (*outgroups*). Os indivíduos tendem assim a enlaçar a construção e defesa da identidade pessoal com a da identidade grupal, o seu egocentrismo com o seu etnocentrismo, procurando vantagens materiais ou simbólicas em relação não só

---

<sup>39</sup> Narcisismo, neste sentido, e no modo como este termo é empregue nesta dissertação, refere-se à relação do indivíduo consigo próprio, investimento do sujeito em si mesmo. Pode ter manifestações patológicas, mas também aspectos saudáveis, sobretudo no que concerne à manutenção da auto-estima – sentimento fundamental nos processos relacionados com a identidade (cf. Ramalho *op. cit.*; Kohut 2009/1971).

aos «seus», mas, e sobretudo, aos que não reconhecem como seus». (Bastos e Bastos 2005: 34).

O processo de identificação está ainda sujeito a mudanças estratégicas que dependem de factores nem sempre previsíveis, como seja a biografia pessoal do sujeito, tensões e/ou mutações na estrutura interna do grupo, e alterações das circunstâncias históricas a nível local ou do sistema mundo. Por esse motivo não se trata de um sistema relacional coerente (Pontalis cited by Hall 1996), mas multi-facetado, conflituoso e mesmo contraditório, através do qual o indivíduo ou o grupo procuram a manutenção e a recuperação de segurança psicológica e fortalecimento da identidade.

### **1.1.3. Identidade: Para uma definição dinâmica e relacional**

Assentes na teoria da identificação, as propostas analíticas dos antropólogos Gabriel e Susana Bastos fornecem ferramentas úteis que nos permitem compreender e conceptualizar a Identidade como a auto-representação biográfica dos indivíduos ou dos grupos na sua relação consigo mesmos e com o mundo que os rodeia (outros indivíduos, grupos, ideologias, sistemas políticos, sociais e religiosos, etc.). Esta óptica permite a criação de imagens e representações mais ou menos idealizadas e/ou imaginadas de pertença/exclusão; unidade/fragmentação; distinção social/invisibilidade social; superioridade moral ou ontológica/inferioridade moral ou ontológica; ordem/desordem etc. (Bastos e Bastos 2007). Deste modo, “identidade”, articula diferentes dimensões da existência (etnicidade, nacionalidade, raça, classe social, género, geração, etc.) de modos variados e inter-relacionados, de acordo com agendas pessoais e estratégias de vida, em relação com outros indivíduos e grupos, ou entre diferentes grupos<sup>40</sup>. Um sistema multi-dimensional da identidade é, portanto, flexível, sendo que qualquer tipo de identificação nunca será definitivo e imutável. Ainda segundo a lógica de Bastos, Bastos e Socka (op.cit), apesar de cada sistema pessoal de constituição identitária ser, até certo ponto, partilhado com outros indivíduos que se integram na mesma categoria sócio-histórica (p.ex.: hindu-gujarati), os processos de identificação (étnica, religiosa,

---

<sup>40</sup> «...não existem identidades pessoais que não se encontrem integradas num sistema multidimensional identitário, pessoalmente estruturado em cada sujeito, articulando identidades categoriais e macro-grupais correspondentes às diferentes facetas e apresentações contextuais da posição do sujeito no sistema-mundo (identidades morais, de género e geracionais, locais, regionais e estaduais, profissionais, religiosas, desportivas, políticas, etc.), face a “outros” de outras categorias e grupos identitários» (Bastos e Bastos 2006: 36).

social, etc.), nunca são definitivos, mas sim ambivalentes. Esta ambivalência constitutiva é explicada pelos mesmo autores pela necessidade dos indivíduos em constantemente adaptarem as suas estratégias de vida às circunstâncias, de modo a garantirem a continuidade pessoal e colectiva num mundo caracterizado pela competição, constante impermanência, e pela diversidade de agentes (outros grupos étnicos ou sociais) e de sistemas de referência (p.ex.: ideologias políticas ou religiosas).

De acordo com Gabriel Bastos (2002) identidades distintas tornam inevitáveis as relação comparativa com o diferente “outro”, em relação ao qual os indivíduos, os grupos, as nações, se posicionam estrategicamente de modo a perpetuar e, potencialmente, expandir a auto-estima, independência, e até superioridade relativamente aos outros grupos, de modo a garantir e preservar o sentido de auto-realização. Nesse sentido, cada grupo sócio-histórico (hindu-gujarati britânicos; hindu-gujarati portugueses etc.) gere e articula a sua posição identitária com base em estratégias diversificadas, de acordo com a sua posição no xadrez político e económico mundial (no qual a pertença nacional a uma nação economicamente periférica ou a uma representada como “desenvolvida”, constitui um factor de distinção importante). Cada grupo é motivado por circunstâncias económicas, políticas, sociais e religiosas (ou pela combinação de alguns ou de todos estes factores), e pela demanda de benefícios pessoais (p.ex.: aumento do prestígio e auto-estima através de um processo rápido de enriquecimento), ou de vantagens para o grupo (p.ex.: a migração estratégica para o Reino Unido de hindu-gujarati de várias castas fixados na leste africano, em sequência do processo de “africanização” das antigas colónias europeias em África).

Adicionalmente, ao nível das auto-representações identitárias, estas são frequentemente suportadas por discursos e lógicas tendenciosas, especialmente na comparação com outros grupos, criando assim uma imagem, ou auto-representação identitária conveniente apesar de poder eventualmente não corresponder necessariamente à realidade (Bastos, Bastos e Soczka op.cit.). Usualmente este processo é acompanhado pela fabricação de discursos e representações negativas do “outro” (frequentemente diabolizado e encarado como responsável pelos insucessos ou fracassos do grupo queixoso e vitimizado), que encontra assim uma forma de preservar a sua auto-imagem idealizada (Bastos & Bastos 2007). Nesta linha de análise, indivíduos e grupos sócio-históricos:

«...manipulating representations and opportunities, seek cohesion in differentiation, dealing with a hierarchising comparison in order to promote an identity defence or expansion and to reduce the destructive effects associated with identity conflict, namely, inferiorisation» (Scheff 1994 cited in Bastos 2002).

Acresce ainda que indivíduos podem continuamente investir no seu grupo no sentido de edificar identidades positivas, mas também pode ocorrer o desinvestimento e afastamento ou mesmo renúncia do grupo quando este é estigmatizado com identidades negativas (Bastos e Bastos 2006 na sequência de Tajfel 1981):

«...manipulando contextualmente a pluralidade de identidades parciais biograficamente disponíveis, situadas em diferentes níveis de categorização, os sujeitos podem enfrentar diferentes palcos sociais com diferentes apresentações identitárias, e podem ocultar a sua identidade “real” (subjectiva, profunda), evidenciando uma série de identidades virtuais na tentativa de ir ao encontro (das ideias construídas acerca) de consensos sociais relevantes (Goffman 1963); confrontando-se com as contradições sociais (e com as suas próprias contradições) e manipulando as suas relações com diversos outros, podem definir as suas estratégias identitárias» (*idem, ibidem*: 37-38).

Estes processos vão igualmente ao encontro das posições de *essencialismo estratégico* (Spivak 1987), desenvolvidas por indivíduos ou grupos como forma de conservarem ou mesmo ampliarem o seu capital identitário, mantendo a auto-estima do grupo (Scheff 1994) e, simultaneamente, fortalecendo a capacidade de resistência, confronto ou negociação identitárias em relação a grupos sócio-históricos dominantes (p.ex.: migrantes hindu-gujaratis em relação à população branca britânica) ou rivais (p.ex.: migrantes gujaratis hindus e muçulmanos). Atitudes de essencialismo estratégico podem ser accionadas de acordo com circunstâncias particulares relacionadas com conjunturas locais, regionais ou mesmo internacionais. Podem também transformar-se em atitudes de *anti-essencialismo estratégico*, mediante alterações ocorridas na conjuntura local e/ou na ordem mundial, se isso representar mais valias identitárias para o grupo<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Por exemplo, a identificação com os portugueses e com atitudes cosmopolitas por parte de muçulmanos-gujaratis imigrados de Portugal e residentes em Leicester, como forma de distinção em



#### **1.1.4. Antropologia dos processos identitários – abordagem estrutural dinâmica**

«...os processos identitários, articulando, no nível das representações, a organização da mente com a organização do mundo, deslocam dos sujeitos para os grupos e destes para as relações internacionais e inter-étnicas, as dinâmicas da busca da segurança e da busca da auto-estima, generalizando-as em escalas bem diversas, onde se constroem as narrativas e as dramáticas inter-pessoais e intergrupais e onde emergem as políticas da identidade (categoriais, insistindo no direito à diferença e na recusa da indiferença e da indiferenciação) e as políticas internacionais (tanto exploradoras como emancipatórias)»  
(G. Bastos 2002: 14).

Numa abordagem inovadora, Gabriel Pereira Bastos (por vezes em conjunto com Susana Bastos) realçou a urgência de uma antropologia dos processos identitários de modo a criar um enquadramento teórico abrangente e inclusivo, adequado a uma perspectiva multidimensional, contraditória e inconstante da identidade. Sugeriu para isso um modelo estrutural-dinâmico, que seja a um tempo capaz de articular diferentes formulações teóricas relacionadas com o estudo das identidades, mas também relacionar as diferentes categorias identitárias enquadradas na dimensão dramática e tensional do sistema mundo. Nessa medida, propôs três grandes temáticas inter-relacionadas de investigação que incluem:

- «As tensionalidades estratégicas, sócio-historicamente consolidadas ou emergentes entre grupos sócio-históricos (tanto nacionais como étnicos, tanto simetrizantes como assimetrizantes).
- As tensionalidades intra-sociais entre regiões, locais, classes, grupos institucionalizados, géneros, gerações, etc.
- As tensionalidades associadas à formação da posição do sujeito, nas suas relações interpessoais e na sua articulação identitária com a pluralidade organizada daquelas categorias e grupos». (Bastos 2002: 12).

---

relação aos seus pares britânicos que conotavam com formas extremistas de islamismo, como revela o estudo de Bastos & Bastos (2005) em Inglaterra, elaborado após os atentados de 7 de Julho de 2005 na cidade de Londres.

A dimensão estrutural-dinâmica encontra fundamentação na variabilidade cultural e na impermanência histórica do sistema mundo associadas à necessidade de constante adaptação das estratégias de sobrevivência pessoal e colectivas a um mundo competitivo caracterizado pela mutação constante e pela diversidade de agentes (p.ex.: outros grupos étnicos ou sociais) e de sistemas de referência (p.ex.: ideologias políticas, religiosas, etc.), produzindo nos indivíduos e nos grupos uma série de relações tensionais potencialmente geradoras de conflito e quase sempre de competição (pessoal, por recursos, por estatuto simbólico).

Nesse sentido, a abordagem estrutural dinâmica envolve a análise dos sujeitos nas “suas estratégias relacionais e organizacionais” e dos grupos sócio-históricos “no contexto das suas relações históricas e inter-étnicas e das suas dramáticas identitárias internas e externas” (Bastos e Bastos 2006: 29). Implica isto que a análise passa de “um nível ‘descritivo’, estático, globalista e homogeneizante, para um nível complexo e dinâmico, detectando estratégias de estruturação, de defesa cultural, de expansão e de negociação entre actores sociais (pessoais ou grupais) com incidência não só pragmática mas, sobretudo e a la limite identitária.» (*idem*).

## **1.2. Abordagem estrutural dinâmica numa Etnomusicologia centrada na análise de processos identitários**

A forma de desenvolver uma abordagem estrutural dinâmica no domínio da Etnomusicologia centrada na análise dos processos identitários constituiu indubitavelmente um desafio maior mas também uma abordagem lógica e necessária ao objecto de estudo desta investigação, por constituir uma metodologia que se adequa não apenas ao diagnóstico abrangente e inter-relacionado dos múltiplos posicionamentos, estratégias e discursos a nível pessoal e colectivo, como ajuda ainda a mapear e a compreender os percursos da diáspora hindu-gujarati numa perspectiva trans-espacial (Cf. cap. II).

Como salientado por Timothy Rice (2007), o interesse pela identidade enquanto assunto de investigação da Etnomusicologia desde a década de 1980, marcou a transição entre a análise de sociedades tradicionais, pensadas enquanto constituídas por estruturas e desempenhos sociais fixos e estáveis, para o enfoque nas sociedades modernas,

complexas e caracterizadas por acentuada mobilidade (social, migratória, económica, da informação via media, de fluxos culturais e financeiros) e por esse motivo caracterizadas pela importância do agenciamento individual e pela necessidade de projectar ou adaptar novas identidades a um nível pessoal e colectivo. Esta transição de enfoque foi colocando desafios à investigação no âmbito da Etnomusicologia, que a disciplina nem sempre soube acompanhar com celeridade.

Num artigo provocatório em formato “call and response” publicado na revista *Ethnomusicology* (2010), é também Rice quem apela a um levantamento em prol da reavivamento intelectual da disciplina. Queixa-se o autor de que apesar do assunto “música e identidade” constituir um dos temas mais comuns em torno do qual os etnomusicólogos organizam o seu trabalho, a maioria dos textos não reflectem o grau de densidade intelectual e metodológica que o tratamento dessa temática obriga. Essa tendência é manifesta tanto na falta de definição e análise crítica dos conceitos utilizados (incluindo o próprio conceito de “identidade”), como na falta de aproximação intertextual que permita utilizar, citar, comparar e reflectir sobre o trabalho de outros etnomusicólogos sobre a mesma temática. Além disso, a ausência de conhecimento e aplicação de perspectivas teóricas desenvolvidas noutras disciplinas das Ciências Sociais contribui igualmente para o enfraquecimento da Etnomusicologia em termos teóricos e para a sua falta de sofisticação intelectual e da construção de teorias gerais nas diversas áreas de inquirição. Apesar de nem todos os interlocutores que responderam ao “call and response” concordarem com a perspectiva de Rice ou com a sua metodologia<sup>42</sup>, vale a pena realçar as réplicas de Suzel Reily, que realça como a ênfase no estudo das identidades no âmbito da Etnomusicologia manifesta uma viragem para o estudo dessa temática verificada nas Ciências Sociais a partir da década de 1970, período a partir do qual as orientações construtivistas se tornaram dominantes em várias disciplinas, uma vez que, a identidade, enquanto construção conceptual, encoraja a pensar não apenas como os indivíduos e os grupos se vêem a si próprios, mas também como são vistos por outros e inclusivamente como se imaginam a si próprios relativamente ao modo como são olhados por outros – lógica que, segundo a mesma

---

<sup>42</sup> A título de exemplo, Rice é criticado por T.M. Scruggs e Jane Sugarman devido ao facto de ter utilizado enquanto amostra apenas os artigos que apresentavam o termo “identidade” no título, quando muitos outros artigos apesar de se debruçarem sobre essa temática nem sempre incluem esse termo no título, ou utilizam outro termo relacionado com o assunto da “identidade”, mas que remete para um tratamento mais específico e circunscrito desse assunto (p.ex.: utilização dos termos raça, género, geração etc.). Rice foi também criticado por não ter utilizado referências de outros periódicos de Etnomusicologia e por não levar em consideração os estudos monográficos, cujas introduções e primeiros capítulos constituem campos privilegiados de exposição de questões e problemáticas teóricas.

autora, constitui a ‘identidade’ como uma construção discursiva mais do que propriamente uma estrutura fixa (2010: 332-333); Martin Stokes realça que a ênfase nas políticas da identidade a partir dos anos 70 vieram acentuar os discursos em torno dos processos identitários, tornando a identidade um conceito demasiado lato, diversificado e volúvel para que se possa ou seja sequer útil organizar em torno de uma grande teoria geral, uma vez que as formulações do problema estão constantemente a cambiar. Nesse sentido, advoga uma transição do estudo da “identidade”, para os processos de identificação que permitem integrar as múltiplas dimensões (por vezes até contraditórias) que caracterizam os processos de identidade (2010: 340); Jane Sugarman, além de realçar a ambiguidade operativa do conceito, destaca também a hesitação de uma parte substancial dos etnomusicólogos em usar formulações teóricas emprestadas de outras disciplinas, nomeadamente ópticas do pós-estruturalismo que se tornaram centrais nas hermenêuticas contemporâneas sobre a identidade. Esta circunstância tem conduzido à reutilização, por parte dos etnomusicólogos, de conceitos e de métodos apropriados da literatura da própria disciplina, não questionando e articulando o estudo da música com teoria relevante acessível em primeira mão.

No que concerne ao estudo da interacção entre identidade e cultura expressiva no âmbito de fenómenos migratórios, perspectivas teóricas acima indicadas têm estado implicadas na revisão do paradigma que associa populações migrantes à manutenção e preservação de práticas musicais e coreográficas que supostamente devem reflectir a sua especificidade cultural e os padrões e significados que moldam e conferem coerência e especificidade ao grupo enquanto tal. Nesta linha de raciocínio, as expressões musicais e coreográficas manifestam um universo de representações que replica a essência de um grupo ou de uma sociedade, contribuindo para a promoção de sentimentos de pertença e/ou de nostalgia (cf. p.ex.: Schramm 1979). Em oposição a este horizonte teórico (frequentemente associada a conceitos como “autenticidade”, “pureza” e perspectivas essencialistas de cultura), abordagens mais recentes em várias áreas dedicadas ao estudo de fenómenos musicais<sup>43</sup> colocam em evidência o papel da música e da dança enquanto campos de actividade simbólica com especial relevância não apenas no trabalho quotidiano de conferir sentido à vida (através da confirmação de laços sociais, étnicos, culturais, activação de memórias de percursos pessoais, evocação de sentimentos de nostalgia, etc.), mas sobretudo na edificação de identidades colectivas e individuais e na

---

<sup>43</sup> Não apenas a Etnomusicologia, mas também as áreas da Antropologia Social, dos Cultural Studies e dos Popular Music Studies.

criação de novos campos de significação (DeNora 2000). Esta perspectiva está intimamente relacionada com a crescente percepção do potencial ambivalente da música e da dança tanto enquanto actividades que mais do que reflectirem modelos culturais e estruturas sociais, constituem dispositivos que permitem a contestação, argumentação e mesmo produção de novos sentidos ou significados (Stokes 1994), abrindo caminho para novas possibilidades de interpretação, semantização e resemantização (Landa 2003; Connell and Gibson<sup>44</sup> 2003). Reflectindo sobre a relação entre música e identidade, Simon Frith (1996) assinalou também o carácter dinâmico e móvel tanto da estruturação identitária como da recepção e produção musicais, o que permitiu realçar o papel do agenciamento individual e/ou colectivo na criação de novos enunciados identitários e no investimento ou desinvestimento em posições identitárias específicas<sup>45</sup>.

Estes pontos de enunciação vêm questionar p.ex. a perspectiva adorniana que concebe que a música, a estrutura musical (estrutura estética), não apenas antecede a consciência como também a condiciona, o que modera substancialmente a capacidade de agenciamento dos actores sociais e consequentemente a sua capacidade de acção (DeNora 2005). Nesta perspectiva, como lembra igualmente Middleton reflectindo sobre o trabalho de Adorno, o sentido de uma peça musical é imanente cabendo ao receptor a tarefa de decifrar esse sentido (Middleton 1990, também em DeNora *ibidem*). Este posicionamento tem sido contestado no âmbito dos Reception Studies por via de uma aproximação ao entendimento da música enquanto posicionamento performativo dos sujeitos, ou seja, as estruturas são geradas no acto da recepção através daquilo que os indivíduos fazem ou dizem acerca da música (DeNora *ibidem*). No campo disciplinar dos Cultural Studies trata-se de evidenciar a capacidade de agenciamento dos indivíduos no acto de recepção, num processo capaz de gerar significados a nível pessoal ou colectivo, gerando assim estruturas afastadas de uma suposta ‘estrutura imanente’ (Barker 2006).

---

<sup>44</sup> Como resumido por Connell e Gibson: “The same performance or piece of music may simultaneously carry different meanings and offer different interpretations, even within small scale societies. This ambiguity enables people to manipulate symbolic meanings for their own purposes (Kaemmer 1993: 110), emphasizes the lack of homogeneity within societies and points to the role of individual agency...” (2003: 25).

<sup>45</sup> Como propõe Frith na mesma publicação: «...the issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and produces an experience – a musical experience, an aesthetic experience – that we can only make sense of by taking on both a subjective and a collective identity. Moreover, it is through cultural activity (aesthetic practice and judgment), which articulates in itself an understanding of both group relations and individuality, that ethical codes and social ideologies are understood» (1996: 109).

De modo a mediar ambos os posicionamentos, Tia DeNora propõe uma perspectiva conciliadora que permita suplantar a eterna dicotomia entre estrutura (que constrange o indivíduo) e agenciamento (estrutura por ele performada). Nesse sentido, sugere que ao invés de regras e convenções, o terreno social deve ser concebido como repleto de objectos e materiais culturais que, mais do que estruturas, constituem ferramentas, veículos e modelos para a produção de processos de agenciamento. A sua proposta torna-se ainda mais relevante para uma aproximação estrutural-dinâmica, no sentido em que concebe a noção de agenciamento não divorciada dos processos de ‘incorporação’ (*embodiment*) e de emoção (*ibidem*: 149) que enformam os processos de agenciamento - usualmente conceptualizados maioritariamente no âmbito de um conceito cognitivista de acção. Desta forma, contrariamente à imagem estereotipada e imobilista adorniana de audiências/receptores cuja consciência é estrangida pelas estruturas musicais, trata-se de tentar perceber a forma como a música influencia a formação de consciência ao nível da constituição de conhecimento ou de emoções em tempo real, ou seja como os actores sociais interagem com as estruturas em contextos, em locais e em momentos específicos (*ibidem*):

«By interaction here I mean how actors can be seen to instantiate “structures” in real time interaction, how they resort to things outside themselves to do the business of being, to produce themselves as agents, that is, as actors with particular capacities for action. By turning our attention to specific social actors as they draw upon music during their ongoing social activity it is possible to see the processes by which music comes to mediate consciousness and/or action and the instances where music “gets into” (provides a resource for producing) some aspects of agency». (*ibidem*: 149)

Esta aproximação, continuando o raciocínio de DeNora, implica uma atenção específica aos pormenores do uso quotidiano da música, que assim deixa de ser entendida meramente como algo que reflecte, antecipa ou molda movimentos sociais, mas sem prestar a devida atenção aos indivíduos e às suas práticas (Adorno)<sup>46</sup>, para passar a ser perspectivada como uma prática cujos significados podem ser representados

---

<sup>46</sup> DeNora recorre neste aspecto a Antoine Hennion na sua proposta de que as tentativas de identificação de paralelos e homologias entre música e estruturas sociais devem ser sempre desenvolvidas *in situ*, com recurso a casos específicos, de modo a evitar generalizações e uma perspectiva desenvolvida a partir do que o autor chama de um “wrong level of generality” (*ibidem*: 150).

e contestados. Este nível de inquirição, implica ainda segundo DeNora, a transição da questão “O que representa a música, ou o que pode instigar ou constranger?”, para uma outra interpelação ou série de interpelações: “Como ou de que modo é a música associada a aspectos sociais específicos? De que modo os indivíduos associam a música a outros aspectos da vida? Como são os seus significados negociados? Esta atenção centrada nas implicações e no uso da música no quotidiano dos indivíduos implica e torna realmente pertinente uma abordagem etnomusicológica com observação empírica, como propõe a autora: “on the spaces and times within which music is drawn into social scenarios and made to “act” (*ibidem*: 150).

Por conseguinte, esta abordagem implica uma série de métodos. Uma alteração no enfoque de pesquisa, de uma perspectiva ‘macro’ para uma dimensão ‘micro’, de modo a que a preocupação por assuntos teóricos abstractos seja articulada com uma dimensão ao nível da prática individual e colectiva (i.e. ao nível dos actores e das acções), de modo a que os processos de agenciamento social possam ser cobertos. Esta proposta está também em consonância com a chamada de Rice para o desenvolvimento de etnografias centradas no sujeito ou nos pequenos grupos de indivíduos (mesmo denotando origem heterogénea e conectados apenas momentaneamente no espaço e no tempo) mais do que propriamente em “culturas” e etnicidades, se isso implicar tratar o assunto de modo idealizado e quase homogéneo (p.ex.: cultura indiana, ou mesmo cultura gujarati), sem prestar a devida atenção aos diferentes posicionamentos subjectivos dos sujeitos e dos sub-grupos dentro de um mesmo grupo étnico ou cultural<sup>47</sup>. Ou seja, uma experiência musical pode ser partilhada num determinado grupo sócio-cultural ou sócio-histórico, mas as diferenças, as tensões, as contestações e as particularidades só poderão ser diagnosticadas por via de uma análise mais densa e detalhada que leve em consideração os pormenores temporais, sociais e culturais dessa experiência musical partilhada (Rice 2003: 152-153).

Este aspecto faz realçar uma outra dimensão também destacada por DeNora e que se articula igualmente com a etnografia (e no caso desta dissertação com etnografia multi-situada – cf. ponto 1.4.), que diz respeito precisamente à necessidade, no processo de desenvolver uma etnografia aprofundada, de ‘seguir’ os actores e as situações em que a música é empregue como prática social na tarefa de perceber as ligações entre música

---

<sup>47</sup> Rice recorre aqui ao trabalho de Lila Abu-Lughod, *Writing Against Culture*, que teve implicações profundas no tratamento de ‘culturas’ na Etnografia e nas Ciências Sociais em geral (*ibidem*).

e estruturas sociais (DeNora 2005: 151)<sup>48</sup>. Trata-se de uma proposta que se ajusta de forma pertinente ao ‘sistema mundo’ moderno, ‘desterritorializado’ (Clifford 1996) e caracterizado pela constante circulação de pessoas e bens a nível transnacional, passível de anular concepções tradicionais de ‘cultura’ e ‘sociedade’ enquanto unidades de análise tendencialmente coerentes, compartimentadas e homogéneas (Rice *ibidem*).

Estas propostas analíticas adequam-se ao estudo de identidades por permitirem averiguar situações concretas com as múltiplas dimensões e interpretações que podem encerrar, entrando em linha com a propostas analítica de uma antropologia dos processos identitários por facultar as complexidades, dinâmicas e negociações envolvidas nos processos de estruturação identitária (entre sujeitos individuais ou grupos), sejam eles de carácter defensivo ou expansivo.

### **1.3. Processos de agenciamento – emoção e ‘incorporação’ (*embodiment*)**

Retomando a proposta de DeNora enunciada atrás, mais do que uma aproximação cognitivista, os processos de agenciamento (individuais, colectivos) não devem ser entendidos desligados das dimensões emocional e de ‘incorporação’ (*embodiment*). Estas dimensões relacionam-se e articulam-se na medida em que os processos emocionais envolvem reacções físicas (biológicas), mas também representações e reacções corporais orientadas para a acção<sup>49</sup> (comportamento orientado para lidar com o ambiente ou com as circunstâncias sociais) (Hufendiek 2016) – disposição que por si só coloca problemas de sistematização da informação na medida em que a mobilização do corpo depende de vários factores contextuais (*idem*). DeNora (2000; 2005), recorrendo a estudos previamente realizados, realça como indivíduos fazem uso da prática de escuta musical de modo a auto-induzirem estados de espírito e formas ‘incorporadas’ específicas:

---

<sup>48</sup> «...to establish that connections between music and social structure really exist, it is necessary to follow actors in and across situations as they draw music into (and draw on music as) social practice and in this way, follow links as they are created by, as Hennion puts it, an “identifiable intermediary”» (*ibidem*: 151).

<sup>49</sup> «...emotions being action-oriented is due to their being embodied. The embodied reactions involved in emotions are not randomly occurring arousal. They are well-adapted and skilful reactions that prepare the organism for action and thereby also realize an embodied action-oriented representation» (Hufendiek 2016 – online article).



«...respondents used music so as to produce themselves as types of emotional, embodied beings and to modulate their current emotional state – more or less energetic, happier, sadder, more relaxed, and so on. Respondents made, in other words, articulation between music and desired modes of agency. They used music as a reference point, model, or reminder of some emotional correlate and they thought about what music might, under different circumstances, “work” for them» (DeNora 2005: 152)

Indivíduos recorrem e empregam a música de forma a induzirem a alteração de estados emocionais que percebem (determinada) música espoletar sob as condições apropriadas. Isto indicia uma atitude altamente activa associada ao procedimento de escuta musical e realça a característica incorporada do ser humano, competente em manipular os seus estados emocionais (*ibidem*), frequentemente com correspondência nas atitudes e nas posturas somáticas. Como acentua, os indivíduos estabelecem a articulação entre música e estados de agenciamento (ou estados pretendidos de agenciamento).

A partir da sua própria investigação, DeNora enfatiza também que mais do que a própria auto-gestão das emoções, estes processos permitem igualmente a gestão da auto-identidade por via de todo o trabalho de memória (mediante a recuperação de aspectos específicos do passado biográfico do indivíduo<sup>50</sup>), permitindo também o desenvolvimento de processos de identificação – DeNora demonstra este aspecto com os depoimentos de alguns dos seus interlocutores que evidenciaram estabelecer paralelismos entre tipologias específicas de música e modelos ou aspiração sociais a seguir ou almejadas, num processo de construção reflexiva da sua auto-identidade.

A hermenêutica de DeNora não deve no entanto ser lida numa perspectiva de individualismo metodológico<sup>51</sup>, uma vez que estes processos podem ser igualmente empregues em contextos sociais mais alargados por via do uso da música de modo a facultar a influência e a gestão dos estados emocionais de outros indivíduos ou grupos, (p.ex.: quando o ambiente musical estabelece parâmetros de interacção e convivência

---

<sup>50</sup> Por exemplo, a recuperação de elementos do passado biográfico do indivíduo por via da audição de música associada a familiares, relações, fases da vida, etc.).

<sup>51</sup> Como indicam Bastos e Bastos 2006: «A perspectiva do individualismo metodológico exige que todas as explicações em ciências sociais sejam feitas, em última ratio, em termos dos objectivos e das crenças dos indivíduos, evitando a invocação de entidades sociais holísticas» (2005: 30).

social como sucede no uso de música religiosa em funerais ou em rituais e encontros religiosos hindus, ou o uso da música do cinema hindi das décadas de 1950 a 1980 em encontros de amigos de gerações dessa época, etc.). Associado a este aspecto, a música, a sua prática, a audição, as suas propriedades, a distribuição de actividades musicais, etc. podem servir para “mediar a representação, experiência e conhecimento de outros fenómenos extra-musicais” (*ibidem*: 153). A autora esclarece com o exemplo do trabalho de Lucy Green que mostrou como os actos de performance musical, escolha de instrumentação, distribuição das actividades musicais, constituem praxis que podem ser lidas como exemplos de perpetuação de estereótipos de género uma vez que permitem pensar as diferenças entre homens e mulheres, constituindo assim um “modelo que permite avaliar pensamento e resposta” (*ibidem*: 153). No caso das práticas expressivas hindu-gujarati, esta lógica é patente na atribuição de tipologias específicas de instrumentos musicais ao género feminino (cf. ponto 4.3.), mas também no modo como a performance de estilos específicos de interpretação vocal associada a castas específicas denota e permite diagnosticar não apenas a filiação regional dos grupos sociais em questão, como também dissonâncias sociais que os marcam mas nem sempre evidentes no lide do quotidiano social [cf. cap. IV]. Na análise de processos de confrontação agonística e competição identitária (p.ex.: entre castas, entre grupos sócio-históricos), a reacção ‘incorporada’ a estados emocionais específicos encontra frequentemente reflexo na cultura e nas práticas expressivas. Todavia, o facto de muitos dos processos em causa se passarem numa dimensão micro, nem sempre acessível ou perceptível, e a circunstância do campo de estudos das ‘emoções’ e da ‘incorporação’ prestam-se ainda frequentemente a leituras subjectivas, torna pertinente uma reflexão sobre as emoções centrais sobre os processos de identidade em causa ao longo desta dissertação.

### **1.3.1. A problemática do estudo das emoções e a centralidade do balanço ‘orgulho-vergonha’ no estudo das identidades**

Apesar de pertinente e necessária, a interpelação sobre questões emocionais não deixa de ser problemática, devido não apenas à dimensão subjectiva dos processos em causa (tornando complexa a tarefa de sistematização), como também devido à ausência de consenso metodológico entre as várias disciplinas. Como salientado por Scheff

(1994), as formulações clássicas não conduziram a nenhum caminho teórico ou empírico. Tratam o assunto das emoções no seu todo, de uma forma generalizada, como uma abstracção, ao invés de se concentrarem em aspectos emocionais específicos<sup>52</sup>. Esta tendência tem conduzido a uma espécie de desvalorização ou invisibilidade temática, como se o comportamento emocional (que até pelo facto de não ter sido alvo de análise poder parecer algo ilógico) fosse considerado como não digno de análise devido ao seu suposto carácter irracional. Num âmbito disciplinar dos estudos de música, o volume colectivo *Music and Emotion*, editado por Sloboda (2010) compila várias tendências e metodologias empregues na actualidade, evidenciando igualmente a falta de consenso metodológico e, sobretudo, de unanimidade terminológica, uma vez que diferentes investigadores empregam termos diferenciados (por vezes enquanto sinónimos) para o tratamento de assuntos relacionados com emoções (p.ex.: conceitos como ‘afecto’, ‘emoção’, ‘sentimento’ e ‘atmosfera’) – o que motivou a construção de definições de trabalho e a proposta para o uso de terminologia comum ao longo do referido volume. Parncutt (2012) recorda que existem várias formas de conceptualizar ‘emoção’ e que a pesquisa inter-disciplinar relacionada com este tópico no âmbito na moderna Musicologia está bastante relacionada com a Psicologia e, sobretudo, com a variante da Psicologia da Música. Todavia, apesar de outras áreas do estudo da música, designadamente a Etnomusicologia, terem dedicado atenção à relação entre música e emoções (Becker 2001; Sardo 2004 e.o.), frequentemente na sequência da demanda de universais, nomeadamente do fenómeno afectivo (McAllester 1971; Molino & Nattiez 2007), por vezes conceptualizado também enquanto ‘expressão emocional’ (Merriam 1964), ou *arousal* (enquanto experiência emocional ligada à música) (Becker 1980). John Blacking reflectiu igualmente sobre a competência da música para expor a natureza dos sentimentos com um grau de pormenor não acessível à linguagem, sobretudo devido à característica culturalmente específica que ocorre nesse processo<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> «The inclusion of emotions in classic Sociology was abstract and therefore virtually meaningless. Generalized emotions have only ambiguous reference (...) Treating all emotions together under a single heading amounts to a kind of dismissal. A current parallel can be found in rational choice theory, which divides behaviour into the rational and the non-rational. In this theory, attention is given only to rational behaviour. As in classical theory, the non-rational, the irrational, and emotional behaviour is simply dismissed. In any case, even the theorists who dealt with emotions explicitly, Durkheim, Mead, and Parsons, did not develop concepts of emotion, investigate their actual occurrence in real life, nor collect data that might bear on propositions about the role of emotions in human conduct. Their discussions of emotion, therefore, have not borne fruit.» (Scheff 2016).

<sup>53</sup> «The principles of musical organization must be related to social experience, of which listening to and performing music form one aspect. The minuet is not simply a musical form borrowed from dancing; it has entirely different social and emotional associations before and after the French revolution. (...) The

E precisamente essa especificidade coloca dificuldades metodológicas relacionadas com o estudo das emoções nas suas dimensões cultural e social. Como aponta Baraldi (2013), a partir da proposta interpretativa de Clifford Geertz (1973), a Antropologia começa a aventurar-se na análise da concepção das emoções em culturas extra-europeias, ampliando os estudos em torno desse assunto (p.ex.: Rosaldo 1980; Lutz & White 1986; Lutz 1988; Crapanzano 1994). Mais recentemente, como adianta ainda Baraldi (*ibidem*), várias propostas de análise têm articulado o assunto ‘emoções’ com temáticas clássicas da Antropologia, como os assuntos ‘identidade’, ‘política’, ‘organização social’, e.o.<sup>54</sup>, mas permanecendo uma lacuna relativamente à investigação da antropologia da emoção musical. Efectivamente, o termo ‘emoção’ cobre um vasto âmbito de processos que Lamont e Eerola (*ibidem*) enumeram e agrupam da seguinte forma:

- Emoções de curto prazo evocadas na sequência de contacto com estímulos emocionalmente investidos.
- Emoções sentidas na sequência à exposição a música ambiente no processo de desenvolvimento de tarefas quotidianas.
- Emoções reproduzidas por via da evocação (memória) de momentos experienciados.
- Emoção associada a padrões gerais de comportamento que são repetidos ao longo do tempo.

Apesar dos estados emocionais se apresentarem como bastante variados e complexos, prevalece o uso de conceitos bastante simplistas de ‘emoção’, o que não contribui para uma clarificação deste campo de estudos nem para um enquadramento teórico unificador. Contudo, numa larga percentagem de estudos relacionados com a música e as emoções, as categorias emocionais mais destacadas e relevadas dessa relação são usualmente a alegria, a tristeza e a nostalgia. Sem colocar em questão que

---

most important thing about a cultural tradition at any time in its history is the way in which its human components relate to each other. It is in the context of these relationships that emotional experiences are had and shared. Artistic enjoyment is “based essentially upon the reaction of our minds to form” (Franz Boas 1955:349) but the forms are produced by human minds whose working habits are, I believe, a synthesis of given universal systems of operation and acquired cultural patterns of expression. Since these patterns are always acquired through and in the context of social relationships and their associated emotions, the decisive style-forming factor in any attempt to express feeling in music must be its social content. If we want to find the basic organization principles that affect the shapes of patterns of music, we must look beyond the cultural conventions of any century or society to the social situations in which they are applied and to which they refer» (Blacking 2000/1973: 73).

<sup>54</sup> Baraldi indica as referências de Surralles 2003; Hérítier & Xanthakou 2004; Pasqualino 2005 (*ibidem*: 30).

estas possam ser categorias emocionais porventura nucleares na relação com a música, há que conceber que se tratam de categorias que tomam forma na subjectividade de cada indivíduo e se apresentam como desdobráveis em função do contexto, do género, da personalidade e de factores musicais (Lamont e Eerola *ibidem*). Por outro lado, o predomínio, no estudo da música e das emoções, de uma aproximação predominantemente cognitiva através de estudos de controle numa tradição positivista tem despertado a necessidade e a emergência de aproximações que levem em consideração as implicações da dimensão social da música e da emoção, ou seja da envolvimento social, nomeadamente a importância das interacções entre indivíduos (*idem*) e de mecanismos das componentes interactivas (contágio emocional, factores identitários, mecanismo social de associação de memórias, etc.) (Juslin e Västfjäll 2008).

Partindo de reflexões em torno do nacionalismo/identidade étnica e recuperando propostas interpretativas do sociólogo americano, Charles Cooley<sup>55</sup> (1864-1929), Thomas Scheff sugere uma análise centrada na concepção da natureza humana que coloque especial ênfase na interacção social e na extrema complexidade que daí advém (Scheff 1994, 1997), propondo a centralidade da noção de “auto-estima” na gestão pessoal e colectiva das relações sociais, no sentido em que os seres humanos estão permanentemente atentos relativamente a emoções como orgulho e vergonha, inclusivamente na gestão do seu próprio sentimento de identidade. Scheff associa a relação entre estas emoções ao vínculo social, na medida em que estruturam não apenas o quotidiano dos indivíduos como também dos grandes sistemas sociais – hipótese também aventada por Shibutani-Kwan: “The motor for ethnic identification can be summarized as: individuals and groups seek to increase their pride/shame balance, their moment-by-moment social status” (the pride/shame hypothesis) (Scheff 1994: 286).

Nas relações sociais solidárias, a dinâmica orgulho-vergonha denota um predomínio da primeira emoção, levando o indivíduo a ligar-se a outros e a estabelecer vínculos sociais fortes, com elevado nível de solidariedade e de respeito mútuo. Como realça também Turner (2005), trata-se de um mecanismo central na formação de laços sociais e da própria sociedade. Mas nesta dinâmica social, o sentimento de vergonha ou embaraço pode motivar laços sociais ainda mais fortes e socialmente construtivos no caso desse sentimento ser reconhecido e trabalhado no sentido de gerar respostas que

---

<sup>55</sup> Charles Cooley ficou sobretudo conhecido pela teoria do *looking glass self* (o sujeito enquanto espelho).

produzem sanções positivas e sentimentos de orgulho – contribuindo assim para a produção de laços sociais ainda mais fortes (Turner *op.cit.*). Porém, nas relações sociais alienadas (perturbadas, alheadas) ocorre um predomínio claro da vergonha ou do embaraço (Scheff 1994: 286). Nesses casos, a vergonha tende a ser negada, reprimida, libertando assim dinâmicas sociais negativas e constituindo potencialmente uma causa de patologias nos indivíduos e nas sociedades, como o exemplo do nacionalismo alemão no rescaldo na I Grande Guerra<sup>56</sup>. A proposta de Scheff (a partir da tese de Cooley) de que a consciência de “si” constitui um mecanismo sempre presente no quotidiano dos indivíduos, em relações inter-sociais e mesmo em situações intra-relacionais (quando o indivíduo se confronta consigo próprio e com aquilo que ele “é” aos olhos dos outros) significa que este gera auto-percepções e auto-avaliações que o levam a experienciar orgulho e bem estar com a sua imago (o que o conduzirá a relacionar-se de igual para igual para com os seus pares sociais) ou, pelo contrário, experienciar sentimentos de vergonha e/ou inferioridade (mesmo que imaginadas), conduzindo a comportamentos de inferioridade, exclusão, desajustamento. Para esta dinâmica intra-relacional em torno da auto-estima adquire também significado a transferência projectiva em que o indivíduo se avalia em parte em função do que imagina ser o modo como os outros o percebem (o que frequentemente pode estar na causa de ciclos comportamentais viciados). Esta linha de reflexão cruza-se com a perspectiva apontada por Erikson no que respeita aos processos de constituição identitária<sup>57</sup> (nomeadamente na produção de auto-representações identitárias). Por outro lado, estas propostas são também particularmente harmonizáveis com as propostas de Bastos de que é esse diferencial negativo na comparação agonística (Bastos e Bastos 2006) com outros grupo e indivíduos o principal causador do conflito, na medida em que os indivíduos e os grupos procuram um aumento da sua auto-estima prestando particular atenção constante ao seu estatuto (social, político, simbólico) relativamente a outros indivíduos e a outros grupos.

---

<sup>56</sup> O autor desenvolve o seu argumento recorrendo ao exemplo da derrota alemã na primeira Grande Guerra e do modo como a gestão do termo da guerra, nomeadamente com as inúmeras restrições territoriais, militares e económicas impostas à Alemanha com o Tratado de Versailes, expôs os vencidos a uma posição de humilhação que viria alimentar ressentimentos e sentimentos de injustiça e alienação, contribuindo assim para a exaltação de sentimento de orgulho nacionalista que culminaram na ascensão do partido nazi e a tomada de poder por Hitler. Nesse sentido, o recrudescimento nacionalista do pós I Grande Guerra, deveu-se também à própria incapacidade dos alemães em gerirem o sentimento de vergonha (*ibidem*).

<sup>57</sup> «Erikson (1950) rejected Freud's assumption that guilt was the primary moral emotion for adults. He argued instead that shame was more elemental, in that it concerned the whole self, not just one's actions or inactions». (Scheff 2014).

Como realça Turner (*op.cit.*), a centralidade do aspecto emocional nas relações sociais levou ainda Scheff (1994; 2000) a questionar um aparente paradoxo que advém do facto de as emoções permanecerem virtualmente invisíveis ao nível das relações sociais, apesar da sua centralidade na estruturação dos comportamentos e mesmo das sociedades. Como interpretação desta circunstância, Scheff avança a proposta de que a emoções como o orgulho e a vergonha operam a um nível micro, pelo que a sua visibilidade social expõe potencialmente o indivíduo a sanções negativas por parte da sociedade, daí resultando exposição com ênfase na vergonha. O facto da vergonha e o orgulho serem altamente reprimidos e sancionados pela estrutura social e cultural (Turner *op.cit.*) por estarem associados a comportamentos potencialmente destruturantes (p.ex. mostras inusitadas de orgulho conduzem a criticismo e ressentimento, conduzindo a julgamentos e acusações que expõem os indivíduos a situações de desonra e perda de deferência e respeito por parte dos outros – daí resultando a experiência da vergonha socialmente sancionada e de inferioridade). Neste ponto, e apoiando-se na hermenêutica da psicanalista Helen Lewis (1913-1987), Scheff propõe ainda que, sendo a vergonha uma emoção dolorosa de experienciar (nomeadamente a vergonha e inferioridade social), sobretudo quando acompanhada por falta de deferência e respeito por parte dos outros, os indivíduos mobilizam recursos de auto-censura (uma forma de se auto-sancionarem), daí resultando por vezes ciclos reflexivos de vergonha, auto-censura e mais vergonha (Turner *op.cit.*), o que se torna particularmente dramático quando os indivíduos de baixa auto-estima, na lógica do *looking glass self*, se avaliam continuamente de modo negativo à luz dessa contínua falta de deferência. Porém, quando um indivíduo ou um grupo a quem foi negada deferência se distancia do reconhecimento da vergonha, abre um campo de possibilidades para a mobilização do falso orgulho e para a actuação hostil com consequente destruturação do laço social e potencial mobilização de forças negativas direccionadas a outros indivíduos ou grupos, como no caso do ultra-nacionalismo, ou mesmo do nacionalismo moderado. Este tipo de processos é evidente entre hindu-gujarati quando elementos da cultura expressiva associados à música e à dança são mobilizados para contrapor ameaças (reais ou imaginadas) na confrontação agonística entre castas (cf. caps. IV e V).

Neste enquadramento teórico-interpretativo, a teoria do equilíbrio orgulho/vergonha sugere os *triggers* para desencadear a diferenciação e o motor para o conflito, e faculta uma análise das relações sociais micro e macro. Num nível micro do

sujeito intra e inter-relacionado<sup>58</sup>, (das relações conjugais, familiares, laborais etc.); num nível macro, do sujeito em relação com supra-estruturas de dominação (p.ex.: o capitalismo, a religião ou a estrutura patriarcal).

Modalidades da vergonha ou do embaraço manifestam-se e são experienciadas através do corpo. Nesse sentido, o corpo é também um sujeito social, cultural e político moldado por forças e demandas externas (Dolezal) mas também internas, fazendo com que este processo seja central na averiguação das subjectividades incorporadas, incluindo a relação entre sujeito, o corpo (Dolezal *ibidem*), o contexto social e a cultura expressiva.

### 1.3.2. Teorias de ‘incorporação’ (*embodiment*)

O interesse sobre o corpo permaneceu arredado das linhas de inquirição das ciências sociais durante as primeiras décadas de desenvolvimento destas, mantendo-se primordialmente acantonado nos domínios das ciências biológicas, tanto devido ao facto do homem ser uma entidade física (Barker 2004) ou um organismo vivo, como também devido ao espectro do evolucionismo social durante as primeiras décadas do século XX (Carr 2007) ou, recuando uns séculos mais, ao dualismo entre corpo e mente aprofundado pela teoria cartesiana<sup>59</sup>, mas com raízes anteriores, nomeadamente nos posicionamentos de pânico moral da doutrina católica<sup>60</sup> (Coggiola 2012). Todavia, ao longo da segunda metade do século XX, o corpo enquanto assunto apesar de ter sido alvo de abordagens divergentes continuou maioritariamente a não ser conceptualizado na sua natureza social, como se constituísse unicamente um objecto discursivo, com uma representação concreta no mundo, mas de natureza quase imaterial e imutável (cf. Turner 1995, Almeida 2004). Já nas últimas décadas, a emergência do corpo tem sido crescentemente perspectivado enquanto entidade construída por forças da cultura, podendo mesmo estar saturado por signos culturais de consumo, o que potencia que noções de corpos/sujeitos sólidos e permanentes passem a dar lugar a

---

<sup>58</sup> Como sugere ainda Scheff (*ibidem*), no nível micro, as relações e as estruturas de dominação permanecem frequentemente quase invisíveis e inquestionáveis (p.ex.: hábitos de classe, ascendência de classe dominante sobre dominada, dominação baseada em vectores geracionais ou de género), interiorizando-se desde tenra idade a indelicadeza de questionar relações de nível micro.

<sup>59</sup> Na lógica cartesiana, a matéria sensual, corpórea é conceptualizada como posicionando-se num patamar inferior à supremacia da mente, espiritual e racional (Coggiola *ibidem*: 20).

<sup>60</sup> A associação do corpo (sensual) a práticas de transgressão, ao pecado, e à mortalidade da matéria em contraste com a imortalidade da alma (*idem*).



entidades/identidades fragmentadas, plurais e em mudança (Barker *ibidem*). Nessa lógica, o corpo é entendido enquanto entidade que é performativa, maleável e adaptativa ao invés de unicamente uma entidade fisiológica fixa (*idem*). No âmbito dos estudos de dança, o trabalho de Andrée Grau tem realçado como o assunto do corpo e o modo como este se posiciona e relaciona com a sociedade e com interações sociais tem sido abordado de vários pontos de vista disciplinares, nomeadamente no âmbito da Psicologia, da Antropologia e da Sociologia (2002)<sup>61</sup>, propiciando que no estado actual do conhecimento já não seja possível pensar o corpo enquanto forma e objecto pré-cultural e pré-social (ou mesmo acultural e asocial), unicamente pensado na sua dimensão biológica (corpo biológico), na medida em que este é perpetuamente ajustado, estilizado, performado e construído por acção da cultura (também Barker 2004).

As pesquisas pioneiras de Marcel Mauss em torno das formas culturais e sociais que determinam os modos de representar e performar o corpo constituíram pontos de partida que permanecem ainda na actualidade marcos estruturantes de várias linhas interpretativas no âmbito da Antropologia e das Ciências Sociais em geral (p.ex.: Eves 2010). A sua hermenêutica realça a particularidade dos indivíduos posicionarem e moverem o corpo de formas que são social e culturalmente específicas e reproduzidas, por via de comportamento que é apreendido, assimilado, incorporado<sup>62</sup> (*embodied*) – o que o antropólogo designa como ‘técnicas do corpo’ (*ibidem*; Mauss 2003), que podem ser bastante sofisticadas e especializadas (p.ex.: nadar, comer, técnicas de parto, movimentos de dança<sup>63</sup>) e cujas variações deveriam ser pensadas e catalogadas de acordo com a idade e o género<sup>64</sup>. Desta forma, e como realça Eves, o trabalho de Mauss deslocou o corpo para o centro do debate ao destacar a relação complexa entre corpo e cultura e os múltiplos modos como a cultura se torna personificada, ou incorporada (*embodied*), por via de várias técnicas de educação e treino do corpo. Este horizonte de

---

<sup>61</sup> A teórica de dança, Dorothy Carr, adverte para o facto dos distintos panoramas teóricos patentarem perspectivas não apenas divergentes como até mesmo conflituosas no que concerne às próprias categorias somáticas, como corpo, mente, significado, sujeito, sociedade e as relações que se podem estabelecer entre elas (2007: 110).

<sup>62</sup> Nas palavras do próprio autor, «Reconhecemos à primeira vista um religioso muçulmano (...) ele fará o possível para servir-se apenas da sua mão direita. Ele jamais deverá tocar o alimento com a esquerda e certas partes do corpo com a direita. Para saber porque ele não faz determinado gesto e faz outro, não bastam nem Fisiologia, nem Psicologia da dissimetria motora do homem, é preciso conhecer as tradições que impõem isso» (Mauss 2003: 410). Também como realça James: «there is no culture-free mode of greeting, of eating, of making love, or even of the attachment of physical shape and size» (1996: 90).

<sup>63</sup> Nas suas alocações à dança referindo-se aos trabalhos prévios de Hornbostel e de Curt Sachs, cf. Mauss 2003:416.

<sup>64</sup> Mauss propõe ainda taxinomias de classificação das técnicas do corpo em relação ao rendimento e às formas de transmissão das formas das técnicas (Mauss s.d.).

análise seria empregue e ampliado por várias linhas de inquirição no âmbito das Ciências Sociais, nomeadamente através do contributo de autores como Pierre Bourdieu, Erving Goffman, Michel Foucault, Csordas, e.o. Em Bourdieu, a análise dos regimes de percepção do corpo levaram-no a construir uma teoria do corpo (ou, segundo Morris, *theories of embodiment*) que rejeita a dualidade comum entre corpo/mente e individual/social (Morris 2001), aliás tal como sugerido na Fenomenologia de Merleau-Ponty que esteve na base das reflexões sobre o corpo de Bordieu. Trazendo o debate do corpo para o fenómeno da percepção, Merleau-Ponty sugere que esta não sobrevém num domínio mental de um ‘consciente superior’ e ‘descarnado’ (tradição cartesiana) que é fonte do conhecimento, mas precisamente ocorre por via do engajamento do corpo e da experiência corporal com o mundo. Nesse sentido, a percepção é uma experiência incorporada, que ocorre no mundo e não na mente, ao invés de se constituir apenas como uma representação interna de um mundo exterior (Almeida 2004:13). É fonte de conhecimento do mundo e simultaneamente de engajamento no mundo, o que torna o corpo num agente e na base da subjectividade humana (*idem*):

«Merleau-Ponty define a subjectividade como um fenómeno social e intersubjectivo, um engajamento sensível *sentient* com o mundo e uma abertura ao mundo, assumindo uma forma incorporada e cultural, que assenta num habitus social comum e que está disponível publicamente. Assim, o social não pode ser pensado como um objecto, por cima dos sujeitos sociais, ou como objecto de pensamento. É antes, sim, uma estrutura intersubjectiva concreta, reproduzida através da acção incorporada. Consiste em locais de significado partilhado e em interacção mútua (mesmo que conflitual), em que os corpos agem e são passivos de acção sobre eles. São agentes e alvos de poder.» (*ibidem*: 13, apoiado em Crossley 1995).

Desta forma, partindo de uma perspectiva fenomenológica, Bourdieu enfatiza o contínuo entre corpo e campo social<sup>65</sup>. Para os estudos em torno da dança, foi importante o trabalho etnográfico que o sociólogo realizou entre o povo Kabyle, na Argélia, e as investigações em torno da cultura e da sociedade francesas, que permitiram

---

<sup>65</sup> «Bourdieu draws on phenomenology, particularly that of Merleau-Ponty, to reject the dualities between body and mind (Bourdieu and Wacquant 1992: 20). For Bourdieu, like Merleau-Ponty, the relationship of agent to world is not one of subject to object but rather one of complicity. The body is in the social and the social is in the body» (Morris: 2001: 56).

revelar as dinâmicas de poder que enformam a organização social (Bourdieu 1980), o que o levou também a perceber como as atitudes corporais e dos regimes de movimento do corpo que distinguem dado campo social são reveladores de um conjunto de práticas e de *habitus* que caracterizam esse mesmo campo social. O *habitus* enuncia-se por via de meios nem sempre claramente evidentes ou mesmo conscientes. Trata-se de todo o conjunto de crenças, valores e conhecimentos através dos quais o indivíduo experiencia o mundo por via da prática (Barker 2004). Bordieu indica o exemplo do modo como o diferencial de gestos, de postura e de comportamento social podem expressar todo um modo de relacionamento com o mundo e estão relacionados com diferentes sistemas de classificação que são tanto estruturados como estruturantes do comportamento<sup>66</sup> (Bordieu 1979 em Grau 2002: 129), uma vez que evidenciam todo um processo de internalização por que passa o indivíduo por via da experiência quotidiana (*praxis*) da realidade social e cultural em que se insere. É essa prática que permite encarar os desafios do quotidiano por via de um conjunto de disposições transmitidas por meio familiar, por instrução de classe social ou por via de educação formal, mas que todavia parecem naturais ou inatas (Barker *ibidem*)<sup>67</sup>. Esta característica faculta a ocultação ao nível do consciente dos processos que originaram esse *habitus* e contribui para a sua perpetuação e generatividade – ou seja, a capacidade de empregar técnicas, rotinas e atitudes (internalizadas) em diferentes contextos/domínios, por via de processos de adaptação e de improvisação. Técnicas, rotinas e atitudes incorporadas (*embodied*), tornam-se em disposições permanentes, manifestando-se em actos duradouros que marcam o quotidiano somático do indivíduo, tal como falar, andar, manter determinada postura, mas também ao nível da vida interior, como as formas de sentir e de pensar<sup>68</sup> (Morris 2001:56; cf. também Bourdieu 1990:70). Nessa medida, e na mesma lógica, o movimento influencia e é influenciado por formas de sentir e de pensar ao nível pessoal

---

<sup>66</sup> A este propósito, Grau cita Bourdieu: «The Principle of division into logical classes which organises the perception of the social world is itself the product of internalisation of the division into social classes» (Bourdieu 1979:170 in Grau 2002: 129).

<sup>67</sup> Como relembra também Mander: «Habitue is a product of the environment or conditions of existence and is mediated by the family in the form of lessons in morality, taboo, worries, rules of behaviour and tastes. It accounts for intergenerational conflict because it instils different definitions of what is possible and impossible or what is natural and what is scandalous (1973: 66; 1977: 78). At the collective level, habitue is responsible for the continuities and regularities empirically observable in the social world (1973b: 73)» (1987: 428).

<sup>68</sup> Bourdieu exemplifica com a distinção entre homem e mulher na cultura Kabyle: «The opposition between male and female is realized in posture, in the gestures and movements of the body, in the form of opposition between the straight and the bent, between firmness, uprightness and directness (a man faces forward, looking and striking directly at his adversary), and restraint, reserve and flexibility.» (Bourdieu 1990: 70).

e inter-pessoal, situação que Almeida (reportando-se às reflexões de Paul Connerton<sup>69</sup>) designa por ‘disposições afectivas’, que transcendem as meras competências técnicas (2004: 19): “O hábito é um conhecimento e uma memória existente nas mãos e no corpo, e ao cultivarmos o hábito é o nosso corpo que compreende (1993: 114)” (*ibidem*).

Se para Marcel Mauss a internalização do *habitus* por via da prática abrangia já todo um conjunto de competências sociais que incluíam conhecimento não verbalizado e técnicas corporais, Bordieu irá, contudo, caracterizar essa prática como imbuída de sentido de agenciamento e subjectividade, que apesar de tudo terá sempre de ser contextualizada e compreendida no contexto de estruturas objectivas de dada cultura ou sociedade.

Esta teoria somática de Bordieu, que confere capacidade de agenciamento ao corpo, possibilita a superação das limitações dos regimes corporais tal como inscritas em Michel Foucault, para quem a percepção sobre a corporalidade dos sujeitos oscilou entre o corpo dócil e obediente submetido aos regimes das práticas de governamentalidade (regimes de poder)<sup>70</sup> por parte de instituições, práticas e discursos de carácter disciplinador (Morris 2001; Barker *ibidem*); e o corpo sujeito às práticas de auto reconhecimento e interrogação do próprio indivíduo/sujeito, adquirindo assim alguma capacidade de agenciamento e *self-fashioning*, mas sem problematizar as condicionantes associadas à própria materialidade do corpo<sup>71</sup> (Morris *ibidem*: 53).

Tal como sugere Barker (*ibidem*), seria o sociólogo Erving Goffman que nas suas investigações sobre o comportamento humano na reprodução de sistemas sociais iria explorar mais aprofundadamente a dimensão performativa e activa do corpo. Nos seus regimes de apresentação em sociedade, o corpo fornece constantemente pistas que provêem significados a outros corpos/indivíduos, pistas essas que são aprendidas de modo inconsciente, mas podem ser manipuladas de forma consciente (p.ex.: publicidade) (Morris 2001: 56), ou nos rituais quotidianos das interacções sociais (entre

---

<sup>69</sup> O sociólogo Paul Connerton abordou a problemática da memória social, colocando especial ênfase nas práticas socialmente negociadas que implicam formas densas de adesão do carácter incorporado do corpo (1989). Segundo Almeida, Connerton assinala dois tipos de práticas que garantem a memória social: a incorporação (p.ex.: a interiorização de posturas culturalmente específicas – a grupos de poder, a grupos sociais etc.); e a inscrição (p.ex.: a escrita e o alfabeto) (Almeida 2004: 19).

<sup>70</sup> Exposto por exemplo em *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1977).

<sup>71</sup> De acordo com Morris ancorado nas perspectivas da coreógrafa e teórica de dança Susan Leigh Foster, o corpo discursivo, auto-exploratório e capaz de agenciamento, revelado na trilogia *History of Sexuality* (1978, 1985, 1986), não problematiza a própria materialidade do corpo exposto às limitações físicas da anatomia, da doença e do envelhecimento (Morris *ibidem*: 53), fazendo com que essa materialidade seja deslocada ou adiada pelo discurso.

indivíduos e grupos marcados por diferentes estratégias e agendas). Desta forma, o contributo de Goffman está direccionado para a compreensão das técnicas do corpo orientadas não apenas para situações sociais condicionadas pela tradição (o passado), como em Mauss, mas para as técnicas do corpo enquanto acção social orientada igualmente para o presente e para o futuro (Crossley 1995). Nessa óptica, Goffman mobiliza igualmente elementos da fenomenologia de Merleau-Ponty, para propor um corpo capaz de transformar as técnicas adquiridas em competências e acção, constantemente de acordo com circunstâncias que envolvem o indivíduo. Acção e percepção são assim constantemente articuladas de modo a acomodar e potencialmente transformar situações (*idem*), incluindo as estratégias de auto-representação social (apresentação ou performance do sujeito aos outros corpos sociais), por via de técnicas de comunicação corporal como expressões faciais, escolha de indumentárias, posturas corporais etc. (Barker 2006); mas também os estratagemas de lidar com as interacções quotidianas, como por exemplo o comportamento pedestre<sup>72</sup> (Crossley *ibidem*:136).

Numa mesma lógica cultural construcionista, Csordas (1990) propôs pensar o corpo não enquanto objecto que deve ser estudado em relação à cultura, mas sim enquanto parte integrante da própria cultura, ou ‘*sujeito de cultura*’ (*idem*: 5), como uma espécie de base para a sua existência e manutenção. Tal como sugere Wendy James (1996), as próprias modalidades da consciência de “si”, ou auto-consciência, não constituem um dado adquirido da natureza, mas apresentam variabilidades culturais e pessoais, sendo enformadas por factores como a educação, a linguagem, o treino, e o contacto contínuo com outros indivíduos por via de processos discursivos que marcam as interacções sociais<sup>73</sup>, contribuindo para a constante actualização e (re)construção de formas culturalmente significativas. Mais uma vez, esta lógica implica compreender o sujeito não enquanto estrutura orgânica unitária e independente, fruto de determinismos biológicos, mas antes como um todo que abarca o ser social, a memória, a imaginação e as sensações que moldam a experiência (ou o discurso sobre a experiência) (*ibidem*: 90),

---

<sup>72</sup> Apesar de reconhecer que o comportamento pedestre está incluído na técnica do corpo relacionada com o acto de ‘andar’ (acto que em si é capaz de manifestar diferentes estatutos sociais), o comportamento pedestre contempla uma série de interacções ordenadas que essa actividade «reconhece, respeita e reproduz em conjunção e coordenação com outros pedestres nas imediações» (Crossley 1995:136). A circunstância do comportamento pedestre compreende uma série de interacções sociais relacionadas com as atmosferas e ambientes dos locais de passeio (do centro comercial, ao bairro mal afamado) e com as estratégias desenvolvidas pelo sujeito de modo a lidar, enfrentar ou evitar outros obstáculos sociais (p.ex.: pedintes, transeuntes apressados, etc.), fazendo com que o sujeito acomode e enfrente contingências várias de modo a reproduzir ordem (*ibidem*: 136).

<sup>73</sup> «A person can scarcely conceive of him – or others as possessing a warm heart, a hard head and a clear mind, except in a community of others understood as having similar potential» (James 1996:90)

de modos intrincados e inter-relacionados, frequentemente manifestando-se somaticamente por via de cultura incorporada (*embodied culture*). É também nesse sentido que Csordas propõe o paradigma da incorporação como forma de ultrapassar as dualidades sujeito-objecto<sup>74</sup>, mente-corpo, sujeito-outro, cognição-emoção (Csordas *ibidem*: 40), e superar o primado da função da cognição, isolando os sentidos entre si e ignorando a relação do sujeito e das emoções nas análises antropológicas (cf. também Almeida 2004: 14).

Recorrendo ainda ao raciocínio de James (*ibidem*), além do cultivo de disposições psicológicas e morais, o treino do corpo (usualmente efectivado de forma inconsciente mas sistematizada e mesmo sofisticada) constitui uma condição indispensável para a transmissão (e perpetuação) de práticas e formas discursivas complexas e carregadas de significados simbólicos<sup>75</sup>. Esta disposição torna-se particularmente evidente quando estão em causa modos expressivos particularmente abstractos, tal como a música e a dança.

Ancorado no trabalho prévio de Alan Merriam referente à música, Grau (2002) enfatiza que também a dança pode constituir uma oportunidade de entrada num sistema cultural<sup>76</sup>, fornecendo pistas que ajudem a compreender as suas lógicas e as suas estéticas – que usualmente não são expressas por via oral ou escrita. Adicionalmente, Grau relembra também que uma vez que sendo o corpo humano um ‘portador’ de cultura, os corpos dos dançarinos e suas performances manifestam mundivisões das sociedades em que se integram – enquanto enunciação de cultura incorporada (*embodied culture*). Reflectindo sobre o uso e a funcionalidade da dança na(s) sociedade(s), Blacking sugeriu também que se trata de uma prática intrínseca a todos os seres humanos (sem que necessariamente se trate de uma ‘linguagem universal’ a todos eles), capaz de celebrar capacidades estruturais do corpo humano, mas também transmitir geracionalmente e socialmente aspectos que não podem ser expressos por palavras (1977). Como refere Carr (2007), trata-se aqui de enfatizar a capacidade de partilha de aspectos da experiência somática por via da comunicação não verbal de actividades corporais, o que está em linha com horizontes traçados por outros autores tal

---

<sup>74</sup> Dualidade central na proposta fenomenológica de Merleau-Ponty, tal como atrás exposto.

<sup>75</sup> «...no longer find the person to be a detachable and unitary given element, an indivisible organism. There are internal and external divisions and connections, not simply unfolding from some general biological programme, but definitively specified through the educational transmission and re-enactment of culturally significant and variable forms» (*idem*: 90).

<sup>76</sup> A par da dança, Grau realça também outras modalidades expressivas, como o comportamento ritual, as gestualidades e a música – actividades que se enquadram na categoria de comportamento não verbal.

como Goffman (atrás mencionado) que, empregando a fenomenologia de Merleau-Ponty, ensaiam acabar com a dicotomia entre “corpo e mente, emoção e razão, não-verbal e verbal, na análise da organização social” (Blacking in Carr *ibidem*), e uma articulação entre aspectos somáticos, cognitivos e inconscientes que são comuns aos seres humanos, mas sofrem a influência dos factores sociais e culturais (Carr *ibidem*).

Apesar do crescente reconhecimento da centralidade do corpo nos processos de transmissão e inter-acção que recorrem a linguagem não verbal ou escrita, tal como sucede com a dança, torna-se, no entanto, necessário evitar ‘hermenêuticas de denotação’, ou seja, evitar conceptualizar esses processos como meramente reflectindo traços culturais e/ou sociais. Dito de outro modo, implica pensar a actividade corporal como algo mais do que a mera “repetição de dispositivos habituais e inconscientes” (Almeida *ibidem*: 20). Nesta óptica, faz sentido trazer para as reflexões sobre o corpo e sobre a ‘incorporação’ algumas lógicas produzidas em hermenêuticas mais recentes da Antropologia e dos Queer Studies, que acentuam a dimensão performativa do corpo e não apenas o corpo envolvido na performance.

Paul Connerton comenta o facto de tanto as práticas de incorporação como de inscrição serem alvos de actividade interpretativa por parte dos sujeitos. Recorrendo às propostas de Schleiermacher, enfatiza também que, todavia, esses processos são problemáticos, na medida em que mal entendidos sobre o que se procura interpretar ocorrem de forma sistemática, com a complexidade acrescida de qualquer objecto ou prática passível de reter significado poder ser alvo de actividade interpretativa (1989: 95). Os autores apontam como exemplo os objectos de arte, as composições musicais, os actos rituais, as moedas e monumentos pré-históricos, mas também as expressões corporais, os gestos, as posturas e os movimentos (*ibidem*). A lógica de Connerton vai no sentido de enfatizar que as práticas incorporadas podem ser alvo de actividade hermenêutica tanto quanto as práticas de inscrição, apesar destas serem dominantes enquanto objecto da hermenêutica devido ao facto desta descender da actividade de Filologia, historicamente centrada na transmissão dos dados inscritos, ou textos<sup>77</sup>. Todavia, Connerton, explicita ainda que a secundarização das práticas incorporadas enquanto matéria de interpretação não fica tanto a dever à tradicional operatividade da Hermenêutica, mas sobretudo à própria característica da incorporação, que, quando

---

<sup>77</sup> No desenvolvimento desta temática, Connerton recorre também a Paul Ricoeur que defende a autoridade do texto escrito na sua capacidade de transcender as suas condições de produção e recepção originais, expondo-se a condições potencialmente ilimitadas de leituras ao longo da história, obtendo assim uma ‘vida’ própria.

efectivada com sucesso, implica uma diminuição do acto de atenção que lhe é prestada. A exposição de Connerton é basilar para compreender os fenómenos de incorporação:

«For these practices, we have noted, cannot be well accomplished without a diminution of the conscious attention that is paid to them. The study of habit teaches us this. Any bodily practice, swimming or typing or dancing, requires for its proper execution a whole chain of interconnected acts, and in the early performances of the action the conscious will has to choose each of the successive events that make up the action from a number of wrong alternatives; but habit eventually brings it about that each event precipitates an appropriate successor without an alternative appearing to offer itself and without reference to the conscious will. When we first learn to swim or type or dance we interrupt ourselves at every step by unnecessary movements; when we have become proficient, the results flow with the minimum of muscular action needed to bring them about. Even if the ideational centres are still involved when we successfully perform the chain of acts which together make up the practice, they are involved minimally, as is evident from the fact that our attention may be partly or almost wholly directed elsewhere while accomplishing the practice. The bodily movements are accompanied by sensations, but sensations to which we are normally inattentive; our attention is attracted when they go wrong. Incorporating practices therefore provide a particularly effective system of mnemonics». (Connerton 1989: 101-102)

Adicionalmente, práticas incorporadas não existem sem a persistência da sua performance (através da qual permanecem e são adquiridas/transmitidas), que passa frequentemente por processos, se não inconscientes, pelo menos não reflectidos, que envolvem usualmente conjuntos de acções informais, por vezes designadas por “práticas corporais culturalmente específicas” (*ibidem*: 102)<sup>78</sup>. Significa isto que cada grupo, empregando os próprios termos de Connerton, transforma em automatismos corporais os valores e as categorias que pretendem perpetuar (*ibidem*), fazendo com que o passado (frequentemente conceptualizado como ‘tradição’) seja mantido mentalmente enquanto

---

<sup>78</sup> O autor adverte ainda para o facto de muitas destes conjuntos de acções informais partilharem características comuns com acções mais formais, como as cerimónias comemorativas, que se perpetuam igualmente por via da sua performance continuada, tornando-as menos alvo de escrutínio por parte dos sujeitos habituados à sua performance.



‘memória habitual’ sedimentada no corpo e não apenas enquanto informação textual ou sob formas cognitivas (*ibidem*). Por esse motivo, como enfatiza ainda Connerton recorrendo a leituras da Antropologia Social, a performance servirá mais para tornar explícita a estrutura social do que propriamente para marcar e definir uma continuidade com o passado – asserção porventura ainda problemática nalgumas linhas de inquirição da Etnomusicologia focadas em aspectos relacionados com “cultura” e “tradição” de grupos étnicos e/ou migrantes.

Mas, todavia, várias disciplinas com particular destaque nas últimas décadas têm enfatizado a importância da performance e do corpo performativo como os Feminist Studies, Queer Studies, Performance Studies. Ancoradas nas reformulações dos conceitos de ‘performance’ e ‘performatividade’ tal como elaboradas por autores como Erving Goffman, J. L. Austin, Judith Butler ou Dwight Conquergood, estas disciplinas têm acentuado a necessidade de uma aproximação mais abrangente ao conceito de ‘performance’ que possa superar a mera referência a um evento cultural ou a um desempenho perante uma audiência, para englobar todas as actividades do quotidiano dos indivíduos enquanto performances<sup>79</sup> (Goffman 1956), incluindo a própria identidade de género e de desempenho corporal (Butler 1990) – o corpo performativo. Trata-se assim de realçar também a dimensão estratégica dos posicionamentos do indivíduo e dos grupos (os processos identitários enquanto mobilizações estratégicas, tal como salientado atrás na secção referente à identidade), e das suas actividades incorporadas, de modo a que, tal como sugerido por Almeida, “a observação da vida corpórea tal como experienciada pelos informantes possa ser vista como algo mais do que a repetição de dispositivos habituais e inconscientes” (*op. cit.*: 20).

#### **1.4. Questões de metodologia**

Observação de terreno, observação participante, notas de campo, gravações áudio e áudio-visuais, aprendizagem do idioma autóctone, realização de entrevistas, conversas informais, análise da literatura nativa, pesquisa bibliográfica, investigação em arquivos constituem ferramentas e artifícios através dos quais antropólogos e etnógrafos construíram o seu estatuto privilegiado criando falsas distinções entre etnógrafo e

---

<sup>79</sup> A este propósito, Madrid enfatiza como os Popular Music Studies vieram colocar a ênfase nas práticas diárias de performance e consumo musical apartando-se assim do paradigma da música enquanto “texto musical interpretado” (2009) (a performance encarada no sentido mais usual). É o próprio quem recupera as posições de Simon Frith e Erving Goffman: «...not that in listening to popular music we are listening to a performance, but, further, that ‘listening’ is a performance» (*ibidem*: s.p.).

nativo, nomeadamente quando focados primordialmente nos mundos sociais à margem do moderno capitalismo industrial (relativamente aos quais os leitores não dispunham de referências, não detendo de ferramentas para desafiar perspectivas do etnógrafo) (Brewer 1994). Na contemporaneidade dos processos fluidos e de tecnologias ubíquas, globalizadas e democratizadas, os ‘objectos de estudo’ adquirem capacidade de resposta e o trabalho de terreno fica sujeito a maior inquirição e sindicância. Todavia, as tecnologias globalizadas e as redes sociais permitem igualmente a partilha não apenas de informação (para com interlocutores, para com outros investigadores) como o confronto de reflexões relacionados com a possibilidade de partilhar os campos digitalmente por via de documentação audio-visual.

#### **1.4.1. Etnografia multi-situada**

As ferramentas acima descritas foram empregues no contexto de uma etnografia multi-situada que procurou conhecer e analisar as redes de circulação transnacional que movem indivíduos, recursos financeiros e práticas culturais na experiência migratória dos hindu-gujarati no contexto do sistema-mundo globalizado. De facto, de acordo com a ‘clássica’ proposta de Markus (1995), é a etnografia multi-situada que se adequa ao estudo de grupos migrantes e da globalização por permitir a aquisição de uma perspectiva macro que dá conta das interconectividades geográfica, humana e financeira num enquadramento do sistema-mundo marcado por relações capitalistas entre estados (Wallerstein 2004). Nesse sentido, a etnografia multi-situada implica seguir um tópico por diversos espaços geográficos e/ou sociais. Mesmo correndo o risco deste método implicar, como sugere Hage (2005), um programa demasiado ambicioso que invariavelmente desemboca na necessidade de tomar opções parciais (ou que patenteiam alguma parcialidade), no caso desta dissertação o tópico seleccionado centrou-se na análise das múltiplas formas como a cultura expressiva pode ser mobilizada e estrategicamente empregue em práticas, discursos e representações identitárias a nível pessoal e colectivo de um grupo sócio-histórico movendo-se num âmbito transnacional. Nesse sentido, na sequência do desenvolvimento de pesquisa de terreno na área metropolitana de Lisboa e na cidade do Porto, foi tomada a opção de acompanhar entre Lisboa, Londres e, num período mais curto, no Gujarat (Índia), interlocutores músicos que encetaram o percurso migratório Moçambique – Portugal – Inglaterra e Índia –

Portugal – Inglaterra, beneficiando de uma bolsa de estudo mista que contemplava igualmente um período de pesquisa na área de Londres. Além do intuito de conhecer e examinar práticas expressivas com envolvimento da música e da dança, o campo escolhido (ou seja os locais específicos onde a pesquisa foi desenvolvida nas várias cidades onde ocorreu) foi diagnosticado como contendo ou sendo caracterizado por tipos de relações sociais que se estendem e interligam num continuum translocal e transcontinental. Esta metodologia permitiu evitar também uma das críticas de Candea (2007) aos etnógrafos que encetam pesquisa multi-situada, indicando este que os ‘locais’ ou terrenos escolhidos serem sempre de certo modo arbitrários perante as hipóteses possíveis. Os estudos de caso diagnosticados e analisados, mais do que corresponderem a uma opção parcial do desenho da investigação devido a limitações de extensão de texto, pretendem acentuar e enfatizar a especificidade, a perspectiva localizada e a complexidade associada a cada caso ou processo, evitando assim hermenêuticas universais, parciais (na medida do possível), e duradouras, desadequadas a grupos envolvidos em dinâmicas transnacionais. Este panorama é consistente não apenas com a óptica de que a inter-conectividade global coexiste com a variabilidade local (Falzon 2009), mas também com a perspectiva de que a etnografia em geral e a etnografia multi-situada em particular, permitem contestar o ‘enraizamento’ das relações sociais (de um grupo sócio-histórico) a ‘comunidades’ e locais específicos (Gills and Ó Riann citados por Falzon *ibidem*).

#### **1.4.2. Etnografia em redes sociais**

A etnografia multi-situada implicou igualmente a observação e a interacção com interlocutores dispersos espacialmente, por vezes sem necessidade de abandonar a secretária, por via da utilização das redes sociais no mundo digital. Trata-se de uma dimensão da etnografia em geral e da pesquisa de terreno em particular que se encontra em expansão e desenvolvimento, mas que se configura como uma metodologia com uma crescente pertinência e utilidade, particularmente no âmbito da observação e análise de grupos migrantes.

Na verdade, as redes sociais configuram-se como espaços digitais de debate e de representação pessoal e colectiva que estão a ser crescentemente equacionadas e analisadas enquanto ferramentas essenciais para a angariação de vastas quantidades de

dados com interesse etnográfico, frequentemente com níveis de detalhe que extravasam a usual investigação de terreno em contacto directo presencial com os interlocutores. Além disso, a interacção com inúmeros interlocutores via redes sociais constituiu uma forma de desenvolvimento de observação participante nos campos de sociabilidade virtual da população gujarati (e não apenas) facultados pelas recentes plataformas de interacção social digital oferecidas pela Web 2.0. Nessa medida, a troca de experiências, mensagens, comentários, música, vídeos (inicialmente via YouTube, posteriormente partilhados no perfil Facebook), constituiu igualmente um contributo para alimentar os circuitos transnacionais de sociabilidade gujarati, contribuindo desse modo para uma partilha de informação que abriu a possibilidade para que os interlocutores pudessem igualmente integrar-me nas suas narrativas pessoais e colectivas, por vezes representando-me como igual (*insider*), noutras ocasiões (felizmente mais raras), usando a possibilidade de apreciação crítica permitida pela interacção num espaço ‘público’ mais alargado. Esta estratégia de investigação vai ao encontro da sugestão de Hardey (2011) de que se torna necessário que o investigador reconheça o facto das redes sociais terem-se tornado interligadas com a vida real e com a própria identidade dos indivíduos (ou pelo menos de uma parte substancial das suas identidades), tornando visível interacções e comportamentos [pessoais e] colectivos. Nesse sentido, o pesquisador torna-se também um sujeito e co-participante, tornando-se parte da troca de informação, elemento das próprias redes e contribuinte para a informação relevante (*ibidem* 112)<sup>80</sup>.

Neste âmbito, foi criado em Janeiro de 2010 o perfil ‘Southasianportugal’, na rede social de divulgação de vídeos, YouTube, de modo a partilhar com os interlocutores excertos de vídeos adquiridos em trabalho de terreno, não apenas devido ao desejo ético da partilha de material que a eles diz directamente respeito (partilha frequentemente solicitada pelos próprios interlocutores), mas também de modo a obter *feedback* da sua parte relativamente às práticas expressas na documentação audiovisual

---

<sup>80</sup> Na sua teorização da Etnografia em redes sociais, a autora tende a estabelecer uma fractura com a metodologia de observação participante comum nas investigações na área das ciências sociais. Todavia, não parece ser possível estabelecer uma diferença tão acentuada como Hardey (*ibidem*) sugere, uma vez que o nível de interacção mais denso entre interlocutores e investigador é, a título de exemplo, evidente no trabalho de terreno desenvolvido no âmbito da Antropologia/Etnografia e, nomeadamente, no âmbito da Etnomusicologia, sobretudo porque a metodologia de observação participante enquanto músico compreende frequentemente o estabelecimento de maiores relações de intimidade com os interlocutores, além da óbvia partilha de informação. Deste modo, a posição de distanciamento e de quase invisibilidade do investigador relativamente ao objecto de estudo, tal como é sugerido no texto de Hardey, nunca foi comum a todas as metodologias empregues nas ciências sociais.

disponibilizada. Em meados de 2015, as estatísticas para o conjunto dos vídeos postados neste perfil (mais de 100 vídeos) indicava mais de 150.000 visualizações, o que constitui um indicador relativamente à utilidade deste tipo de ferramenta para a divulgação global de conteúdos produzidos pelos próprios usuários. Ademais, a análise das estatísticas de alguns vídeos permitiu frequentemente evidenciar que os padrões de visualização de alguns desses vídeos replicavam o próprio trajecto migratório do grupo sócio-histórico dos hindu-gujarati portugueses, uma vez que os dados estatísticos indicavam países como Portugal, Inglaterra, Moçambique e Índia, como os principais países de origem de muitos dos usuários que visualizavam os materiais, apesar de não ser também incomum a referência a outros países associados à diáspora hindu-gujarati num âmbito mais global, como os Estados-Unidos, o Canadá e a Austrália. Por outro lado, a disseminação global dos excertos vídeo pelos espaços da diáspora foi também patenteada pelo feedback recebido em comunicações pessoais ou sob a forma de mensagens via YouTube, Facebook ou endereço email por parte de interlocutores ou seus familiares situados noutros espaços migratórios<sup>81</sup>.

O perfil YouTube foi ainda complementado com um perfil Facebook, também com a mesma denominação de perfil (Southasianportugal), de modo deter o acesso privilegiado a um universo mais íntimo de muitos interlocutores e com eles desenvolver maior interacção por via de comentários e mensagens (frequentemente em tempo real), inclusivamente entre vários indivíduos em simultâneo, possibilidade não oferecida pela plataforma YouTube. Como reconhecem Ferraro e Andreatta (2010) a pesquisa na plataforma Facebook<sup>82</sup> torna-se mais relevante quando comparada com outras plataformas de sociabilidade, como os *chat rooms*, porque a informação trocada no Facebook tende a ser mais fidedigna devido ao facto das sociabilidades formadas nesse site de rede social tenderem a ser baseadas em ‘comunidades’ [sic] com existência prévia (*idem*: 113). Deste modo, a interacção com os interlocutores via Facebook,

---

<sup>81</sup> A título de exemplo, é possível assinalar as mensagens de interlocutores residentes em Leicester ou em Maputo agradecendo a postagem de vídeos de rituais ou festividades onde a sua família estava representada; ou então pedidos expressos por interlocutores residentes em Portugal para “publicar o vídeo do evento x ou do concerto y” de modo a ser visualizado pela família em Moçambique ou na Índia

<sup>82</sup> Tal como salientado por Ferraro e Andreatta, tendo como ponto de partida e de disseminação global a comunidade estudantil de uma universidade americana, esta rede social depressa despertou o interesse de académicos e investigadores num vasto leque de áreas das ciências sociais, por permitir recolher informação relevante para o estudo de identidades pessoais e colectivas, analisar noções de amizade e de popularidade, observar comportamentos de corte e de acção colectiva, ou examinar discursos relacionados com temáticas controversas como raça, religião e política (2010: 113). Detida por uma empresa americana de capital privado, mas com participação do estado americano, esta rede social contava em finais de 2012 com mais de um bilião de membros activos.

permitiu o acesso a uma vasta quantidade de informação, incluindo a possibilidade de conhecer os seus círculos de sociabilidades (familiares, amigos, colegas de trabalho, etc.), as estratégias de auto representação e *self-fashioning*, crenças e convicções (expressas em comentários isolados ou colectivos) e, sobretudo, os interesses musicais por via da observação das tendências de partilha (sobretudo *links* para vídeos situados em plataformas como YouTube ou Vimeo, mas também ficheiros musicais em *freeware/streaming sites* como Soundcloud, Dhingana ou Music India Online<sup>83</sup>, e.o.) e os comentários e diálogos que elas espoletavam. Por último, é ainda de realçar que, apesar do perfil Southasianportugal na rede Facebook apenas permitir a interacção com outros usuários que se tenham tornado “amigos” desse perfil, os vídeos postados no perfil com a mesma denominação situado na plataforma YouTube permanecem, na sua larga maioria, disponíveis globalmente para visualização, não apenas por parte de audiências generalistas, mas também por académicos e investigadores interessados no estudo de práticas expressivas de origem sul asiática – uma estratégia de divulgação e de partilha que será interessante vulgarizar no mundo académico face às ferramentas contemporâneas oferecidas pelo universo digital. Todavia, uma das questões prementes no trabalho etnográfico em geral, mas nas redes sociais em particular, trata-se dos potenciais riscos a que ficam expostos interlocutores quando são empregues no trabalho final depoimentos ou documentos audiovisuais que por alguma razão podem colocar em risco o seu posicionamento social no âmbito do grupo (p.ex.: comunidade alargada, no seio familiar, entre pares músicos), deteriorando assim a sua reputação (conceito que se revelou central nas construções identitárias, a nível pessoal e colectivo, da população hindu-gujarati alvo de estudo). Se para precaver possíveis constrangimentos para os interlocutores, nalguns casos foi adoptado o anonimato sob forma de troca de nomes, de modo a manter a confidencialidade dos sujeitos cujos testemunhos poderiam vir a revelar-se potencialmente controversos (particularmente nos relacionamentos intra-comunidade); na documentação audiovisual torna-se mais complicado disfarçar ou camuflar acções e níveis de participação. Por esse motivo, uma minoria dos vídeos postados na plataforma YouTube detêm o estatuto de vídeos ‘não listados’, só estando acessíveis a usuários com acesso ao link, não sendo indexados à ferramenta de procura disponibilizada por esse site. Procurou-se, deste modo, cumprir o dever ético de

---

<sup>83</sup> [www.soundcloud.com](http://www.soundcloud.com), [www.dhingana.com](http://www.dhingana.com) (integrada na [www.Rdio.com](http://www.Rdio.com) em 2014) [www.mio.to](http://www.mio.to)

protecção da intimidade e anonimato de vários interlocutores, cujos documentos audiovisuais em que participam foram, apesar de tudo, relevantes para a investigação.

### 1.4.3. Observação participante e a questão da bi-musicalidade

Esta temática pode parecer extemporânea, uma vez que se tornou vulgar adaptar a metodologia da prática da bi-musicalidade como parte integrante da pesquisa de terreno e da observação participante adaptada do método etnográfico por parte da Etnomusicologia. Mas se o “desafio da bi-musicalidade” sugeria para Mantle Hood (1971) e os seus seguidores um método eficaz para compreender a cultura musical do “outro” (enquanto objecto de estudo) a partir de “dentro”, permitindo descortinar e diferenciar conceitos étnicos da conceptualização ética do investigador, existe toda uma outra dimensão envolvida na observação participação enquanto músico que não parece estar prevista nas formulações iniciais e posteriores desta metodologia, apesar de ser virtualmente ubíqua e vantajosa para o trabalho de inúmeros etnomusicólogos em todo o mundo. Na verdade, trata-se de perceber e jogar com as expectativas dos interlocutores perante a competência musical do investigador e do modo como este pode tirar partido de mais valias adquiridas no que respeita ao estatuto enquanto performer e músico. Dito de outro modo, a aceitação do investigador enquanto músico e a sua integração na colectividade dos músicos, abre usualmente o caminho à formação de vínculos sociais e laços de amizade que facilitam a integração do investigador no grupo mais alargado, o que por sua vez se consubstancia na possibilidade de desenvolver descrições mais densas (Geertz 1973), permitindo mais facilmente diagnosticar problemáticas e estabelecer relações entre música e outras problemáticas de âmbito mais alargado<sup>84</sup>. Neste sentido, ao longo da investigação de terreno foi fundamental a integração enquanto “manjira player” e “dilruba player” nos grupos de *bhajan* (música devocional) do templo Radha Krishna Mandir (Lisboa) e Bapa Sitaram Bhajan Mandal, (sedeado em Londres mas activo em varias cidades inglesas) além de outros grupos de constituição informal; e enquanto baixista e contrabaixista no conjunto Awaaz (Lisboa), dedicado ao repertório de sucessos musicais do cinema Bolywood (*hindi filmi*).

---

<sup>84</sup> Na verdade, o clássico trabalho de Mantle Hood realça também o facto do estudante poder aceder por via da actividade musical a um grau de envolvimento mais denso com a ‘comunidade’ que analisa.

#### 1.4.4. O factor linguístico

Também fundamental para a investigação, o factor linguístico pode constituir um condicionalismo nada negligenciável quando não dominado convenientemente. Porém, a investigação entre populações migrantes tem a vantagem de possibilitar a hipótese de utilização de dois ou mais idiomas, uma vez que uma larga percentagem dos indivíduos detém competências linguísticas variadas. No caso dos hindu-gujarati residentes em Portugal, o gujarati e o português são obviamente os idiomas mais utilizados, mas não lhes é igualmente estranho o domínio da língua inglesa (devido à história colonial da Índia) e do hindi (idioma oficial da República da Índia, disseminado por via administrativa e do ensino, mas sobretudo por via do cinema popular Bollywood e dos media estatais (cf. cap. III). Nesse sentido, não foi raro a comunicação ocorrer num dos idiomas indicados, com especial preponderância para idioma português no trabalho de campo em Portugal e em Inglaterra; o inglês em Inglaterra (nomeadamente entre interlocutores de segunda geração ou com um historial migratório para as ilhas britânicas mais antigo); e do português e do inglês nas estadias de curta permanência em diversos pontos do território do Gujarat. De modo a consubstanciar uma das principais premissas metodológicas em etnografia, no seguimento das propostas de Malinowski de que uma das condições para o trabalho de terreno consiste no domínio do idioma do grupo populacional, ou da cultura objecto de estudo (premissa também proposta por Mantle Hood no domínio da Etnomusicologia, *ibidem*), e mesmo tendo ao dispor pelo menos dois outros idiomas que possibilitavam a comunicação com algum nível de profundidade, foi tomada a opção da frequência de aulas de Gujarati numa das mais conceituadas faculdades inglesas de línguas e estudos asiáticos e africanos, SOAS - School of Oriental and African Studies. No final do primeiro trimestre de aulas com um professor de casta brâmane sempre disposto a transmitir uma perspectiva hindu, bramânica e *upper class* da cultura gujarati, tornou-se claro que nem as suas representações culturais coincidiam com a experiência de terreno por mim vivenciada, nem sequer o próprio idioma. Apesar do seu esforço em introduzir os alunos a um gujarati ‘prático’ menos assente em questões gramaticais (ao contrário do método de aprendizagem de Gujarati publicado pela também professora no SOAS, Rachel Dwyer), passível de potenciar a comunicação rápida e eficaz com indivíduos com o gujarati como língua materna, a versão de gujarati escolástico por si veiculada nem sempre encontrava correspondência com o gujarati falado por muitos dos interlocutores da



população hindu-gujarati em análise<sup>85</sup>. Na verdade, esta circunstância permitiu perceber que, de igual modo, o gujarati corrente entre interlocutores com origens diversificadas no próprio território do Gujarat nem sempre encontrava correspondência entre si devido ao facto de cada região do Gujarat apresentar diferenças substanciais ao nível do uso do idioma, diferenças essas que nuns casos se ficam por dissemelhanças de sotaque, mas noutros casos evidenciam diferenças ao nível do vocabulário e mesmo da estrutura gramatical. Ponderando nestes factores, a frequência das aulas no SOAS foram substituídas pela aprendizagem do idioma gujarati com os próprios interlocutores em contextos informais, embora uma aprendizagem nunca suficientemente competente para permitir a compreensão de textos culturalmente mais densos, como a poesia *doha* e *chaand* (que se articula com a poesia de *bhajan* – cântico devocional) – temáticas desenvolvidas no ponto 4.4.2.1.

#### **1.4.5. A presença do ‘eu’ no discurso**

Apesar de reconhecer a omnipresença da intersubjectividade na pesquisa etnográfica, foi evitada uma sobre-exposição do ‘eu’, uma vez que essa presença verifica-se não apenas na descrição dos materiais (que apesar da suposta ‘objectividade’ académica, fica sempre exposta à subjectividade do investigador – das suas perspectivas e do seu conhecimento teórico e do próprio conhecimento e relação que mantém para com o objecto de estudo), como nas interpretações e nos recursos teórico-metodológicos que são mobilizados na construção de um discurso académico. Todavia, na esteira de Silva, a voz do investigador não deixa também de estar presente na citação de trechos de entrevistas ou de notas de campo, fragmentos de histórias de vida, etc. – materiais que concorrem para a “densidade descritiva (Geertz 1973) da realidade a que dizem respeito” (1996: 13).

#### **1.4.6. Entrevistas, confidencialidade e anonimato**

O recurso à memória oral constitui evidentemente um expediente bastante explorado sobretudo no âmbito da Etnografia e da História e estabelece uma metodologia particularmente central e eficaz no estudo de migrações e de grupos

---

<sup>85</sup> Um episódio semelhante é relatado por Sardo (2010) relativamente ao idioma konkani entre populações goesas no estado de Goa (Índia) e na diáspora, concluindo a autora que as particularidades da língua estão relacionadas com a “afiliação religiosa, o estatuto social (a casta), a proveniência geográfica e o tipo de educação formal” (*ibidem*: 58).

migrantes, como é o caso da população hindu-gujarati, cujos processos migratórios envolvem trajectórias tricontinentais. Em articulação com registos bibliográficos e fontes documentais, o recurso a fontes orais por via de entrevistas revelou-se de extrema importância por permitir o acesso a fontes em primeira mão que disponibilizaram informações e versões dos acontecimentos que, como indica Cláudia Castelo, “geralmente não se encontram documentados em fontes impressas ou de arquivo: as trajectórias, experiências, vivências e percepções individuais, as práticas profissionais, as redes informais de sociabilidade, os processos de decisão, as emoções, etc.” (2010b: 157). Esta asserção é particularmente pertinente no que concerne à informação recolhida relativa às várias modalidades de práticas expressivas entre os hindu-gujarati em Moçambique e em Portugal durante os períodos colonial e pós-colonial, devido à invisibilidade mediática das suas práticas nos media e na própria documentação da administração governamental. Além disso, e como relembra ainda Castelo, o recurso a depoimentos de histórias de vida, “permite situar os indivíduos no seio dos grupos e comparar percursos de indivíduos em vários níveis de hierarquia” (*idem*) e com percursos e *backgrounds* distintos. A análise destes registos de oralidade, quando articulados com a experiência de campo, permite aceder a níveis da organização social e simbólica do(s) grupo(s) que dificilmente estão patentes na documentação escrita<sup>86</sup>, (p.ex.: relações sociais formais e informais, diversas modalidades de crenças religiosas, discursos e atitudes que patenteiam constrangimentos políticos e/ou institucionais, e.o.).

Tal como sugerem Myers (1993) e Landa (2003), entre outros<sup>87</sup>, apesar de ter sido respeitado o dever metodológico de mencionar as fontes de todas as citações recolhidas de entrevistas e de conversas informais realizadas ao longo da elaboração da pesquisa, nalguns casos foi atribuído um nome alternativo ao interlocutor, de modo a manter a confidencialidade e o seu anonimato<sup>88</sup>, protegendo-o assim na abordagem de

---

<sup>86</sup> A este propósito, as análises da população hindu-gujarati residente em Portugal por parte de antropólogos como Susana Trovão, Gabriel Pereira Bastos, Rita Cachado, Inês Lourenço, e.o., constituem exemplos pertinentes do uso do registo oral aplicado ao estudo de grupos migrantes (cf. p.ex. Bastos e Bastos 2001). Cf. Sardo (2004) para a análise da população goesa católica e Almeida (2013) para a análise da população damanense católica.

<sup>87</sup> São indicados estes nomes mas foram vários os etnomusicólogos que reflectiram sobre questões metodológicas relacionadas com o trabalho de campo, como Barz e Cooley (2008), Herndon e McLeod (1983), Nettl (1964, 1983), para apenas citar algumas das contribuições mais relevantes no âmbito da Etnomusicologia.

<sup>88</sup> Vários interlocutores concederam ser entrevistados e/ou permitiram a realização de registos audiovisuais mediante compromisso tácito desse material ser utilizado apenas para efeitos de pesquisa e referência do autor do presente trabalho, por vezes salvaguardando uma cópia para os intervenientes.

assuntos delicados e potencialmente desestruturantes da sua posição social, familiar, ou simbólica no seio do grupo.

## II

### **Diáspora Hindu-Gujarati: Percursos Migratórios e Representações Identitárias**

#### **2.1. Diáspora: Operacionalização do conceito à luz dos processos migratórios dos hindu-gujarati**

Os processos migratórios com origem ou relacionados com o território do sudoeste asiático em geral e sobretudo com a nação indiana em particular têm motivado ao longo das últimas décadas uma intensa produção académica relacionada com diversos aspectos do fenómeno migratório, incluindo a sua dimensão política, social, cultural, económica e psicológica (Desai 2012). Parafraseando Susan Koshy (2008), a vasta dispersão e heterogeneidade do fenómeno migratório indiano desde o período moderno, acentua a sua extrema implicação nos processos históricos que deram forma à globalização da modernidade, como sejam o capitalismo, o colonialismo, e o nacionalismo. Estabelecendo vínculos e inter-relações densas entre “casa” e novos espaços de fixação, populações migrantes indianas têm contribuído para a constituição de processos transnacionais que interconectam indivíduos, bens, finanças e capital cultural entre diversos espaços, em diversos períodos ao longo das décadas, e sob o enquadramento de diversos processos históricos, como o colonialismo, o pós-colonialismo.

Hermenêuticas das décadas de 1980 e 1990 consolidaram o conceito “diáspora” como a forma dominante de conceptualizar processos transnacionais e relacionados com a dispersão de populações além das fronteiras do estado nação (Desai *ibidem*). O *momentum* em torno do conceito e da sua heurística foi particularmente evidente na década de 1990, período em que foi produzida alguma da literatura mais relevante sobre essa temática pelos debates e hermenêuticas prolíficas que espoletou (Hall 1990, 1996; Safran 1991; Gilroy 1993; Clifford 1994; Appadurai 1996; Brah 1996; Cohen 1997; Vertovec 1999 – para apenas citar alguns exemplos), literatura essa que ainda enquadra muitos dos discursos e das reflexões actuais em torno de processos migratórios<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Além disso, necessidade de compreender e enquadrar a crescente mobilidade de populações entre diversos continentes e estados nação após a II Grande Guerra, sobretudo as populações exiladas, proporcionou também o surgimento de uma área disciplinar dedicada a esses fenómenos de deslocação, sintomaticamente denominado de Diaspora Studies.

Também ainda na mesma década foi fundada a revista seminal *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, dedicada ao estudo desse fenómeno e que se consolidou como instrumento de análise capaz de fazer reconsiderar perspectivas e definições mais estáticas de fronteiras culturais e de estados nação. A generalização académica do termo para designar grupos étnicos transnacionais foi ainda complementada pelo seu aproveitamento discursivo por parte de intelectuais e activistas de populações diaspóricas em retóricas de identidades culturais e políticas híbridas (Vertovec e Cohen 1999: vxii). Adicionalmente, e perante tais práticas de significação, o conceito de diáspora tornou-se também um tropo útil para designar os processos resultantes do avanço da finança e da economia transnacional, além de proporcionar um conceito bastante operativo às investidas multiculturalistas dos anos de 1990 que acompanharam a consolidação da globalização.

Mas o facto do conceito de diáspora constituir dispositivo heurístico (Brah 1996) útil para a conceptualização e análise de processos de dispersão de grupos populacionais, a multiplicação do seu uso aplicado a processos por vezes bastante distintos entre si, teve como consequência a trivialização do conceito e a consequente diminuição do seu valor heurístico, sobretudo perante o perigo de atribuição de características homogéneas e uniformes a processos distintos de dispersão de populações. Esta propensão tem sido evidente nas últimas décadas, com a publicação de estudos em diferentes áreas disciplinares das ciências sociais que se centram em processos históricos e sociais de dispersão bastante diferenciados ou mesmo antagónicos, apesar de agrupados no âmbito abrangente do termo “diáspora”. Contudo, e talvez devido a isso, a teoria crítica de algumas disciplinas tem exposto o termo a intensa crítica e inquirição.

O termo, “diáspora” resulta etimologicamente da tradução grega<sup>90</sup> do termo hebraico para “dispersão”. Associado originalmente ao exílio de judeus a partir dos então reinos de Israel e da Judeia, começou a ser usado para aludir também à própria população judaica e às culturas desenvolvidas por este grupo sócio-histórico nos diferentes pontos do exílio<sup>91</sup>. Se ainda na década de 1990 o conceito permanecia

---

<sup>90</sup> Do grego *diaspeirein* – espalhar, dispersar (*dia* – através de, ao longo de; *speirein* – espalhar) (Brah 1996). Sideri lembra também que a preposição *dia* quando usada numa palavra composta remete para significados de divisão e de dispersão, ao passo que o termo *spiro* (literalmente “espalhar as sementes”) pode sugerir repouso e estabilidade se o entendimento desse “espalhar de sementes” for entendido como o início de uma nova vida, criando novas raízes (2008: 33).

<sup>91</sup> Citando Adelman, Riggs (2000) nota, no entanto, que os antigos judeus estabeleciam a distinção entre *diaspora* e *galut*. Se o primeiro termo se aplicava ao povo judeu enquanto população em dispersão por

fortemente vinculado a uma heurística do judaísmo centrada na ideia de exílio forçado com idealização de retorno à terra mãe, a densa produção discursiva em torno desta categoria tornou-a numa espécie de definição por defeito para designar populações transnacionais movendo-se e operando muito além do espaço de irradiação original (Clifford 1997), entre várias fronteiras nacionais, num alcance multi-continental ou mesmo global, como é o caso das populações judaicas ou de origem indiana (Vertovec e Cohen 1999: xvii).

A partir do modelo definidor judaico (diáspora judaica como *the ideal type*), William Safran (1991) tentou encontrar padrões de semelhança e diferença entre outros conjuntos populacionais em dispersão de modo a definir ou não o seu estatuto de diáspora. A clássica proposta de Safran, apesar de não ser totalmente original na sua enunciação constitui um dos principais paradigmas através do qual as diásporas passaram a ser pensadas. Como realça também Sideri (2008), partindo da análise da diáspora judaica, Safran tentou estabelecer critérios através dos quais a diáspora pudesse ser ou não conceptualizada enquanto tal (*ibidem*). Nesse sentido, propôs uma série de características que mantiveram a validade operativa na definição e na conceptualização do conceito na sua forma “clássica” ou tipificada (o modelo padrão) até há relativamente poucos anos<sup>92</sup>. Como realça Cohen (2008: 1), na interpretação de Safran, o termo passou a ser entendido como uma espécie de designação metafórica para nomear um vasto leque de experiências de deslocação, incluindo migrantes, expatriados, refugiados políticos, minorias étnicas, etc<sup>93</sup>. Todavia, a proposta de Safran

---

condenação divina (o incumprimento dos mandamentos), considerando-se a si próprios enquanto migrantes voluntários; o segundo referia-se às populações em exílio forçado devido à perda de território na sequência de guerras e conquistas. Esta distinção política terá perdido validade e o termo *diaspora* começou a ser empregue para todos os tipos de dispersões e para designar populações fixadas em territórios fora da sua zona de genealogia original. Riggs indica ainda que o termo pode ser usado para se referir ao processo de dispersão (traumatizante) dos judeus para fora dos territórios da Palestina (ou actualmente de Israel) quando usado com caixa alta no singular (*Diaspora*); ou pode remeter para todos os processos de dispersão de outros povos para fora do seu local de origem, quando empregue em caixa baixa e com recurso ao plural (*diaspora/s*). Esta última lógica corresponde ao que Cohen (2008: 1) designa de primeira fase dos estudos da diáspora.

<sup>92</sup> Esse conjunto de características está erigido em torno da percepção de um centro de irradiação original de uma população em dispersão geográfica, cultivando o mito de um regresso desejado à pátria ou à região de origem, usualmente imaginadas e representadas como portos de segurança e de superioridade moral. Safran propõe assim um conjunto de características que podem funcionar como uma heurística para a categorização: Dispersão a partir de um centro para duas ou mais regiões periféricas ou estrangeiras; Retenção de uma memória colectiva, de uma visão, ou de um mito; A crença de que a integração completa no país de recepção não é possível, por vezes com o desenvolvimento de consequente alienação e insulto; Imaginação da terra ancestral como o sítio ideal e lugar de eventual retorno; Manutenção de relações pessoais com a terra de origem numa consciência etno-comunal (*op.cit.*) (tradução livre).

<sup>93</sup> Cf. também Tölölian na revista *Diaspora* (1991).

sofreu erosões críticas por ter tentado criar um paradigma conceptual a partir de uma única narrativa traumática associada à experiência dos judeus, quando vários segmentos da própria experiência histórica judaica de dispersão não vão ao encontro de todos os critérios anunciados por Safran (Clifford 1994, 1997). O mesmo pode ser aplicado aos movimentos migratórios que deram origem às culturas africano-caribenhas-britânicas ou para a diáspora sul asiática – esta mais orientada para a recreação das várias culturas nos diversos locais de migração do que propriamente para a manutenção do desejo de retorno à zona de origem (Clifford *op.cit.*, recorrendo à perspectiva de Amitav Ghosh 1989).

Numa abordagem que caracterizou como sócio-construcionista e perante a multiplicidade de propostas analíticas relacionadas com o conceito de diáspora, Cohen (1997, 2008) propôs o desdobramento do termo por vários tipos de diásporas, caracterizadas pelos processos dominantes (sociais, laborais, políticos, económicos, culturais, etc.) que estiveram na base da sua formação. Reconhecendo a diversidade de experiências associadas aos processos de diáspora, propôs a sua conceptualização em torno das noções de diásporas laborais, económicas, mercantis, culturais, etc. Este recurso possibilitaria ainda a criação de tipologias que permitem a análise comparativa entre diferentes tipos de diáspora (Vertovec e Cohen 1999: xvii).

Também numa tentativa de clarificar o uso do conceito, Vertovec e Cohen (1999) propuseram, através da análise da literatura relevante até então, três grandes modos de significação ou de conceptualizar a diáspora. Os seus argumentos ancoraram-se em reflexões preliminares de Vertovec em torno do conceito de diáspora tendo como ponto de partida as diásporas religiosas sul asiáticas: 1) Diáspora enquanto formação social; 2) Diáspora enquanto tipo de consciência; 3) Diáspora enquanto modo de produção cultural. A proposta de Vertovec torna-se relevante para a linha teórica desta dissertação, não apenas por ter sido desenvolvida num quadro interpretativo para as diásporas sul asiáticas em geral, mas também, devido ao facto de várias das propostas interpretativas no âmbito das três formas de conceptualizar a diáspora poderem enquadrar vários dos processos que se verificam entre os hindu-gujarati.

No âmbito da conceptualização da “Diáspora enquanto formação social” e partindo do exemplo arquétipo da experiência judaica, Vertovec adiciona uma série de características que partilham em comum o facto de contribuírem para a manutenção de sentimento de “grupo” com identificações partilhadas, apesar da circunstância de dispersão. Algumas dessas características incluem: o desenvolvimento de formas

particulares de relações sociais ancoradas em particularidades históricas e geográficas, como seja a migração de um ponto original para várias outras zonas do globo (ou estados nação); a manutenção de um mito étnico de origem associado a construções narrativas de ancestralidade (p.ex.: a antiguidade da religião hindu quando comparada com as outras grandes religiões do mundo) e a espaços geográficos específicos (p.ex.: a ideia de Índia como espaço de sacralidade ancestral); a criação e a manutenção de redes de trocas e de comunicação que transcendem fronteiras de estados nação e que perpetuam a ligação à região de origem; sentimento de lealdades políticas partilhadas<sup>94</sup>; e a incapacidade de integração (ou até de interação) com a sociedade ou com as culturas dominante nos espaços de fixação. Por fim, as diferentes nuances das estratégias económicas dos grupos constituem igualmente características associadas à diáspora enquanto processo social, uma vez que entre algumas populações, o sentimento de colaboração colectiva numa escala global providencia um recurso fundamental para a sobrevivência e sucesso num mundo a operar numa lógica de economia global (Vertovec e Cohen na esteira de Kotkin 1992: xviii)<sup>95</sup>. Ainda segundo o raciocínio de Vertovec, a diáspora enquanto formação social é ainda caracterizada por uma relação triádica que envolve: um grupo étnico que se identifica colectivamente enquanto tal apesar de disperso geograficamente; as dinâmicas inerentes aos diferentes espaços migratórios e de fixação; e as relações que se estabelecem com os espaços e contextos do lugar de genealogia original (*idem*: xviii)<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> As populações migrantes detêm crescentemente um peso cada vez mais substancial nas políticas culturais ou da identidade nos espaços onde procuram fixar-se ou residir temporariamente, constituindo concomitantemente um sector populacional a ter em consideração nas economias e nas dinâmicas políticas dos países de origem, como se verifica p.ex. na Índia ou até no próprio território do Gujarat, onde o peso financeiro dos NRI contribui de forma não negligenciável para as dinâmicas políticas internas do país e da região.

<sup>95</sup> A transferência de crédito ou de outros recursos financeiros para a família situada na Índia por parte de números substanciais de NRI, a manutenção de negócios e da gestão de capitais entre membros da família alargada como se verifica nalgumas famílias hindu-gujarati dispersas geograficamente entre diferentes pontos migratórios, e a extrema inter-ajuda financeira à escala endógena que é possível diagnosticar entre os nizari-ismaili dispersos a uma escala global e liderados por Aga Khan e a sua Fundação (igualmente com ramificações a uma escala planetária), constituem alguns exemplos paradigmáticos desta última tendência partindo da observação de terreno efectuada em Lisboa e em Londres (entre populações hindu-gujarati e nizari-ismaili).

<sup>96</sup> Mishra (2006) interpreta as formas de conceptualização da diáspora enquanto formação social no âmbito de um mapeamento geo-político do conceito de diáspora, que coloca ênfase nas relações polarizadas entre países ou regiões de origem e de acolhimento. Trata-se, na perspectiva do autor de uma aproximação teórica de tipo estruturalista por se basear em coordenadas estáveis: a origem e o destino – encarados numa perspectiva tensional (entre elas), mas coesos (caracterizados por homogeneidade interna); ou movimentos diaspóricos voluntários (deslocações populacionais por motivos laborais) ou involuntários (deslocação forçada de populações, como no caso das populações judaicas). Como escreve Mishra: «This position is premised, it seems, on a reading of the homeland state as classically auto-centred, racially self-evident and ideologically homogenised. Suspended between two such terrains



Conceptualizando este conceito de uma forma crítica, Desai propõe que quando empregue no seu sentido empírico (no sentido de vulgar), o conceito de “diáspora” é empregue para denotar uma espécie de comunidade nacional desterritorializada, ou é ainda empregue como sinónimo de “refugiado”, “exilado”, “trabalhador temporário”, e “imigrante”. Por outro lado, se for pensado enquanto enquadramento conceptual (portanto, numa perspectiva da *critical theory*), o conceito permite questionar e contestar categorias tidas como estáveis e permanentes, como a própria noção de *fixed homeland*. Ainda nessa lógica, “terra mãe” e diáspora passam a ser entendidos enquanto espaços inter-relacionados e mutuamente constituídos, habitados tanto pelos que partiram como pelos que optaram por ficar (*ibidem*: 207).

“Diáspora enquanto tipo de consciência” remete para uma experiência da dispersão geradora de percepções duplas de identidade, frequentemente contraditórias e ambivalentes entre si, por parte dos indivíduos e das “comunidades” dispersas transnacionalmente. Interpretações que se tornaram clássicas na literatura sobre a diáspora (p.ex: Gilroy 1993; Clifford 1994; Vertovec 1999), realçam o facto da natureza dual da condição de diáspora resultar frequentemente de experiências negativas associadas a experiências de discriminação e de exclusão por parte de populações migrantes, mas também de modelos “positivos” de identificação, modelos esses cuja circulação transnacional contribui para a assertividade identitária dos indivíduos e dos grupos, como seja, por exemplo, a identificação com a “civilização indiana” e com o seu legado cultural (Vertovec 1999), ou com ideais político-sociais difundidos globalmente (p.ex.: ideais de pan-africanismo durante os períodos de luta anti-colonial entre populações africano descendentes fixadas na região caribenha, em Inglaterra, ou nos EUA) (Gilroy 1993).

Numa linha de raciocínio que se relaciona com a lógica de conceptualização da ‘Diáspora enquanto tipo de consciência’, mas denotando uma lógica discursiva própria, a conceptualização da diáspora enquanto ‘modo de produção cultural’, para Vertovec e Cohen (*op.cit.*: xix e xx), refere-se à produção e à reprodução (numa escala global), de fenómenos sociais e culturais gerados a partir de processos transnacionais potenciados por via da globalização. A intensificação dos fluxos e intercâmbios e a interdependência das relações sociais têm reflexo não apenas ao nível material mas também no plano

---

(living without belonging in one, belonging without living in the other), diasporas are seen to represent a new species of social formation» (*ibidem*: 16-17).

subjectivo da consciência humana, uma vez que os indivíduos desenvolvem uma percepção do recuo das fronteiras e um encurtar das distâncias, despertando uma consciência da relação estreita que ocorre entre as dimensões locais e globais – categorias que, aliás, passam a influenciar-se e a implicar-se reciprocamente<sup>97</sup>. É igualmente nesta lógica que Steger (influenciado pelas propostas analíticas de Roland Robertson) propõe que o contacto e experiência continuados da interdependência a nível global contribui para a gradual alteração das identidades pessoais e colectivas e para o modo como os indivíduos e os grupos agem no mundo (2003: 12). Vertovec e Cohen (*ibidem*) reconhecem que esta interpretação tem contribuído para a consideração das etnicidades numa lógica anti-essencialista e construcionista, realçando o carácter processual e fluído das identidades de segmentos populacionais das diásporas, nomeadamente entre segundas gerações cujos processos de socialização ocorreram entre o cruzamento de várias culturas, conduzindo frequentemente a uma selecção consciente de elementos culturais, resultando em sincretismo, hibridismo e criouliização. A título de exemplo, este processo é particularmente visível entre segundas-gerações hindu-gujarati residentes em Portugal que concomitantemente exibem identificações tanto com o hinduísmo e com os produtos Bollywood, como também com o futebol, a gastronomia e o fado portugueses – adesões culturais através das quais as suas identidades miscigenadas (pessoais e colectivas) são estruturadas e exibidas – e sem que os sujeitos projectem nelas contradições ou incoerências.

Em consonância com linhas de pensamento particularmente efectivas desde a década de 1990 e relacionadas com a análise de populações migrantes, Vertovec e Cohen propõem igualmente o conceito ‘Transnacionalismo’ para considerar populações deslocadas e movendo-se num âmbito global, transcendendo as fronteiras dos estados nação e potenciando que espaço e identidade deixem de coincidir (como sucedia nos projectos nacionalistas), para emergirem ‘espaços sociais’ que ligam e associam indivíduos a mais de um nação (*ibidem*: xxii)<sup>98</sup>. Nesse sentido, a investigação em torno

---

<sup>97</sup> Como indica Giddens (2006 /2000), os acontecimentos locais são marcados por eventos que ocorrem em zonas geográficas distantes e vice-versa – uma ideia sobejamente explorada desde a década de 1980 por via do conceito “glocalização”, evocando que o ‘local’ não se constitui como receptor passivo de produtos culturais que circulam transnacionalmente, mas estes são assimilados, apropriados, geridos em termos locais. Concomitantemente, o ‘global’ apropria igualmente o discurso ‘local’, reproduzindo-o e disseminando-o.

<sup>98</sup> Os autores estabelecem ainda a distinção entre vários tipos de transnacionalismo: ‘Transnationalism as the movement of capital’ (p.ex.: corporações transnacionais), ‘Transnationalism as a mode of cultural reproduction’ (como no caso da música, cinema e artes plásticas associadas a identidades ou novas

de ‘redes’ enquanto estruturas ou sistemas de relações torna-se central para uma compreensão destes processos de deslocação e identificação que caracterizam a crescente complexidade das actividades migratórias, perspectiva que fundamenta igualmente o trabalho de campo multi-situado, conforme exposto no ponto 1.4.1. Em consonância com várias interpretações ainda operativas (Basch, Schiller e Szanton Blanc 1994; Levitt 2001, e.o.), os mesmos autores reconhecem que uma combinação de factores sociais, culturais, políticos e económicos estimulam migrações transnacionais, dando origem a várias dimensões analíticas dos ‘espaços sociais’ transnacionais (Pries 1999)<sup>99</sup>. Todavia, estas morfologias transnacionais devem ser pensadas enquanto processos sociais dinâmicos inter-conectados e não enquanto posições estáticas e isoladas (Faist 1999 em Brenda *et al ibidem*), o que pode evocar também a noção de ‘articulatory vascular network’ (Kearney 1986) – sistema vascular através do qual circulam indivíduos, informação, serviços e capital económico (*ibidem*: 354)<sup>100</sup>.

## 2.2. Percepções da diáspora indiana e gujarati no domínio académico

Apesar de uma parte substancial das referências académicas (sobretudo de origem anglo-saxónica) apontarem para os processos migratórios com origem na Índia como tendo origem há quase 200 anos atrás, efectivamente, a experiência portuguesa com populações originárias das zonas actualmente delimitadas como Paquistão e República da Índia é bastante mais remota, sobretudo na costa leste africana, que já conhecia comerciantes (migrantes) de origem hindustani muito antes da chegada dos portugueses no século XVI. E, precisamente, essas populações que desenvolveram actividade comercial e mesmo permanência efectiva em territórios sob jurisdição colonial portuguesa no leste africano exibiam um tipo de presença e de relacionamento

---

etnicidades pensadas e qualificadas enquanto híbridas), ‘Transnationalism as a site for political engagement’ (p.ex.: organizações não governamentais internacionais), e ‘A construção de comunidades e redes transnacionais’ (referindo-se a formações sociais que extravasam as fronteiras dos estados nação).

<sup>99</sup> Pries distingue quatro destas dimensões: o enquadramento legal e político do processo migratório, a infra-estrutura material, as instituições sociais e os projectos de vida dos transmigrantes (*ibidem*).

<sup>100</sup> Esta lógica encontra igualmente eco no trabalho de Peggy Levitt reflectindo sobre redes sociais nos processos do transnacionalismo: «Once begun, migration spreads through social networks. Social networks are the sets of cross-border interpersonal ties connecting migrants, return migrants, and non-migrants through kinship, friendship, and attachment to a shared place of origin. Once a network is in place, it becomes more likely that additional migration will occur. The risks and cost of movement for subsequent migrants are lower because there is a group of “experts” already in the receiving country to greet newcomers and serve as their guides. Because these well established migrants help new arrivals find jobs and housing, they also increase migration’s economic returns (Massey *at al.* 1993)» (Levitt 2001).

com o aparelho colonial português bastante distinto das populações de origem sul asiática presentes em territórios sob dominação inglesa. Essa disparidade advinha sobretudo da relação laboral, nomeadamente da ausência de *indentured labour* (ou *indentured migration*) nos territórios sob dominação colonial portuguesa. De facto, a prevalência do “Estatuto dos Indígenas” que consagrava a legislação sobre o trabalho dos autóctones, nomeadamente a sua obrigação em trabalhar compelidamente para finalidades públicas (Silva 1996), isentou o recurso a mão-de-obra indiana sob contrato ou até de mão-de-obra oriunda de outros pontos do império colonial. Estendendo-se entre 1883 e 1920, o período de *indentured labour* (também *Indian indenture system*<sup>101</sup>) que caracterizou diversos territórios do império colonial britânico após a abolição da escravatura (1833), é usualmente apontado na literatura sobre a diáspora indiana como o primeiro de três ciclos empregues na conceptualização das migrações indianas para fora do território do sul da Ásia, tal como proposto por Ceri Peach (cf. Peach 1990). De facto, a *indentured migration* fomentou a fixação permanente de uma parte substancial da população imigrada nos novos territórios, dando origem, nalguns casos, a uma mudança considerável na economia populacional da área (p.ex.: na República de Fiji ou na Ilha da Trindade) e à emergência de identidades e modalidades culturais híbridas (cf. p.ex.: Myers 1998 para o caso de Trindade, e Lal 2004, para a ilha de Fiji).

A segunda fase da migração indiana é, ainda na lógica De Peach (*ibidem*), enquadrada no período após a segunda guerra mundial, quando a necessidade de mão-de-obra para a reconstrução da Europa e a conjuntura mundial de desenvolvimento económico potenciou uma mudança nas políticas migratórias (sobretudo no sentido de atracção de profissionais especializados) em países como Inglaterra, Estados-Unidos da América, Canadá e Austrália e.o<sup>102</sup>. Este período correspondeu a um aumento exponencial de população de origem sul asiática em Inglaterra, nomeadamente oriunda do território indiano, mas também das Índias ocidentais (Peach 1986). O facto de todos

---

<sup>101</sup> Tratava-se do recurso a mão-de-obra indiana (sobretudo populações economicamente desfavorecidas de zonas de Calcutá, Madras, do estado do Bihar e do sul da Índia), sob contrato de cinco anos (extensíveis por mais cinco) para trabalho em plantações de açúcar e na construção dos caminhos-de-ferro em várias colónias inglesas espalhadas pelo mundo, como as Ilhas Maurícias, Fiji, Índias Ocidentais, leste africano, etc. O contrato previa ainda um salário e passagens pagas de ida e de regresso. O impacto deste sistema migratório de trabalho foi variável nas diversas geografias, mas regra geral facilitou situações de abuso laboral, exploração e até mesmo a prevalência de regimes de semi-escravatura (cf. Tinker 1974; Sehgal 2005).

<sup>102</sup> Nesse sentido, Peach apelida igualmente este período de “free market migration” (*ibidem*: 38).

os cidadãos da *Commonwealth* deterem cidadania britânica até ao *Imigration Act* de 1961 concorreu igualmente para a consolidação desta tendência (Farrell 2000)<sup>103</sup>.

A terceira fase aludida por Peach diz respeito ao período de descolonização dos territórios africanos e respectivos processos de africanização, nalguns casos incluindo levantamentos anti-asiáticos ou mesmo anti-indianos (p.ex.: na África do Sul), o que motivou processos de migração forçada (Mawani e Mukadam 2007)<sup>104</sup>. Como referem os mesmos autores, e tal como sucedeu com população asiática oriunda de outros países do leste africano, parte desta população foi integrada em países como Inglaterra, Estados-Unidos da América e Canadá que detinham políticas migratórias divergentes. Todavia, estas populações, mesmo quando instaladas em locais com menos representação asiática, como sucedeu frequentemente em Inglaterra<sup>105</sup>, lograram desenvolver e ampliar canais de apoio e redes de solidariedade, frequentemente funcionando a um nível extra-nacional e que contribuiriam para a formação de redes transnacionais.

Todavia, esta formulação denota limitações, uma vez que os processos sócio-históricos acima descritos, apesar de deterem relevância hermenêutica para os processos migratórios indianos, constituem eminentemente uma perspectiva anglo-saxónica sobre os processos em causa. De facto, a análise da relação do colonialismo português com as populações de origem asiática permite revelar outros matizes e processos relacionados com a(s) diáspora(s) indiana(s), uma vez que ao chegar o século XIX já o aparelho administrativo e colonial português do leste africano tinha a experiência de três séculos de relacionamento com populações do sub-continente asiático (cf. Domingos 2010).

### **2.2.1. A análise da população hindu-gujarati sob diversos ângulos por parte da academia portuguesa**

Nas duas últimas décadas o estudo de grupos migrantes em Portugal alcançou crescente visibilidade na mesma proporção em que a imigração passou a ser um assunto na agenda política e social, com consequente implementação das “políticas da

---

<sup>103</sup> A partir de 1962, a cidadania britânica passou a ser atribuída apenas aos cidadãos nascido em território britânico (Desai *ibidem*).

<sup>104</sup> As autoras avançam o exemplo paradigmático do Uganda, país de onde foram expulsos algumas dezenas de milhares de asiáticos (incluindo população gujarati), por ordem presidencial, em 1972.

<sup>105</sup> Mawani e Mukadam recorrem a Brah para enfatizar como a política do governo britânico neste período assentava numa lógica de dispersão das populações migrantes pelo território inglês, de modo a evitar a exagerada concentração de populações de origem asiática em áreas específicas do território.

multiculturalidade”. Na mesma lógica, a academia capitalizou nos estudos migratórios por via de observatórios, grupos de estudo, centros de investigação, pós-graduações, mestrados e doutoramentos, contribuindo para a produção de um enorme manancial de conhecimento, nem sempre em articulação com organismos oficiais de decisão, mas frequentemente tendente à produção de regimes de ‘boas práticas’.

Se em finais da década de 1980 se verificava uma quase ausência de estudos relativos à população hindu-gujarati fixada em Portugal, passados cerca de vinte anos esse universo populacional seria um dos mais indagados, provavelmente sendo apenas suplantado pelos estudos em torno das populações de genealogia cabo-verdiana e, eventualmente, das populações de etnia cigana.

A população hindu-gujarati residente na Área Metropolitana de Lisboa começou por ser sistematicamente investigada pela antropóloga Susana Trovão (a.k.a. Susana Pereira Bastos) no início da década de 1990, mais tarde por vezes acompanhada também por Gabriel Pereira Bastos. A sua extensa intervenção junto deste grupo populacional iniciou-se com um estudo que incidiu na organização sócio-espacial da casa entre a população hindu-gujarati residente no extinto bairro de habitação degradada da Quinta da Holandesa, em Lisboa (1990). Nesse trabalho a autora procurou demonstrar como a organização e o uso da casa se estruturam de acordo com toda uma organização simbólica associada à mitologia e à vivência da religião hindu, tendo o binómio pureza/impureza como primordial organizador simbólico. Este binómio é gerador de múltiplas relações oposicionais, como masculino/feminino, dia/noite, com reflexo na organização espacial, mas também nos tempos e nas práticas quotidianas, concluindo a autora que tanto podem contribuir para a conservação como para a transformação de práticas sociais.

O trabalho com a população hindu-gujarati seria continuado com o estudo das práticas rituais *Vrata Catha* entre o sector populacional feminino hindu da ilha de Diu. Nesta dissertação de mestrado centrada na análise de práticas religiosas mantidas por mulheres, a autora coloca um enfoque no que à época (1992) seria uma dimensão menos explorada dos estudos etnográficos no âmbito da sociedade hindu indiana, questionando assim a predominância, desde o clássico estudo de Louis Dumont (1966), das análises centradas na oposição pureza/impureza, brâmane/castas de intocáveis, assentes na crença de que o corpo feminino se situaria no campo da intocabilidade e desde logo excluído da inter-relação com práticas religiosas. Pelo contrário, a sua pesquisa evidencia não apenas a adesão densa a crenças e práticas hindus por parte das mulheres,

mas também que são sobretudo estas quem perpetua práticas rituais hindus autónomas e não dependentes da presença masculina, nomeadamente da presença titular do brâmane (práticas encaradas como excepção ou irregularidade na hermenêutica Dumontiana). Adicionalmente, uma parte significativa destas práticas rituais *Vrata Catha* é executada por mulheres associadas a todos os grupos do sistema de castas (das castas consideradas “superiores” às “inferiores”). Centrando-se no universo feminino hindu – um grupo social subalternizado socialmente, mas também nos estudos académicos até então – este trabalho teve igualmente o condão de “inaugurar” uma pletora de estudos universitários ao nível de mestrados e de doutoramentos centrados na análise das práticas femininas hindu-gujarati (Cachado 2003, 2012; Lourenço 2003, 2007, 2009; Matias 2007; Sant’ana 2008, e.o.). A autora persistiria no estudo centrado no universo feminino hindu em trabalhos posteriores, nomeadamente em 2001 (com Gabriel Bastos) e, sobretudo, em 2005. Neste último trabalho, Susana Bastos enfatiza o papel feminino na diáspora não apenas na reconstrução e na transmissão para as gerações mais novas de práticas religiosas, como também a sua iniciativa em recriar e officiar rituais tradicionalmente celebrados na Índia por elementos masculinos, assumindo assim frequentemente a praxis religiosa. A recriação de crenças e rituais do hinduísmo popular (contrário à grande tradição do hinduísmo sânscrito) serviram concomitantemente enquanto formas de resistência a formas locais de dominação, constituindo recursos simbólico-identitários não negligenciáveis na gestão das dinâmicas inter-étnicas e no “processo de inserção social ascendente” (p.130).

O trabalho resultante da extensa análise dos percursos migratório dos hindu-gujarati entre o estado do Gujarat, a ilha de Diu, Moçambique e Portugal, seria publicado em 2001, em co-autoria com o antropólogo Gabriel Pereira Bastos. Partindo de uma análise a vários níveis de estruturação identitária (étnica, religiosa, familiar, pessoal, etc) em contextos multi-situados, os autores propõem que o transnacionalismo dos hindu-gujarati constitui um exemplo paradigmático da característica flexível e permanentemente negociada da identidade hindu na diáspora.

Subsequentemente e centrando a sua investigação na população hindu-gujarati da área da grande Londres, a autora juntamente com Gabriel Pereira Bastos mostrou como as dinâmicas de relacionamento engendradas no leste de África durante o período colonial são ainda na actualidade recuperadas e actualizadas na grande Londres entre hindu-gujarati genealogicamente ligados ao território do Gujarat cujo trajecto migratório passou pelo leste de África em países colonizados por ingleses (*londoners*),

e hindu-gujarati genealogicamente ligados à ilha de Diu e com presença em Moçambique durante a administração colonial portuguesa (*portuguesiá*). As tensões identitárias entre ambos os grupos têm potenciado a identificação com o respectivo colonizador de forma a contrapor as acusações vindas do grupo contrário. Desta forma, a acusação dos *diveshas* enquanto hindus de inferior qualidade, praticantes de um hinduísmo popular e identificados com um colonizador periférico e pouco desenvolvido (Portugal) por parte dos *londoners*, é contraposta pelos próprios *diveshas* com a acusação dos *londoners* enquanto indivíduos com menos competências sociais e herdeiros de características racistas dos colonizadores ingleses. Nesta lógica, o passado colonial torna-se um repositório de categorias que podem ser recuperadas na gestão das dinâmicas de poder no período pós-colonial.

Na sequência do trabalho de análise e descrição do grupo populacional hindu-gujarati residente no bairro de habitação degradada da Quinta da Vitória (Portela de Sacavém, Lisboa) (2000), Rita Cachado (2008a; 2008b; 2008c) analisou o processo (prolongado) de realojamento desse mesmo grupo populacional, salientando como este tanto procura outras oportunidades migratória onde a obtenção de residência seja uma vantagem (p.ex.: cidades inglesas), como desenvolve formas públicas de resistência (p.ex.: recurso a associações de defesa dos interesses dos imigrantes, tentativa de laços de familiaridade com assistentes sociais) que permitam ultrapassar as burocracia e tempos intermináveis de espera por um alojamento camarário. O seu estudo foi estendido também para os processos de mobilidade espacial abrangendo cidades inglesas por parte de famílias hindu-gujarati, tirando partido de redes tecidas pela dispersão familiar, procurando oportunidades e desenvolvendo estratégias de mobilidade social (Cachado 2009).

Através da investigação efectuada entre as práticas rituais de um grupo de mulheres da comunidade hindu-gujarati de Santo António dos Cavaleiros (arredores de Lisboa), Inês Lourenço (2007; 2009) examinou como a perpetuação de práticas religiosas entre as mulheres e o seu papel enquanto detentoras do ‘conhecimento tradicional’ da religião e da cultura gujarati, contribui não apenas para a reprodução cultural do grupo, como também para a perpetuação de uma estrutura patriarcal conservadora, validada e reforçada pelas próprias, frequentemente constituindo um obstáculo ao surgimento de outras formas de representação feminina. O trabalho de



Lourenço exemplifica igualmente como as actividades rituais e educativas das mulheres podem suprir, em contextos de diáspora, a ausência do suporte familiar na transmissão de referências culturais e identitárias.

Marta Jardim (2007) analisa igualmente dinâmicas femininas em diáspora, centrando-se num estudo de caso que envolve as relações entre nora e sogra numa família hindu-gujarati fixada em Moçambique. As relações sociais e familiares que ambas estabelecem e as relações entre as diferentes noras, não apenas perpetuam e contribuem para a reprodução das práticas familiares na diáspora, como também compreendem jogos e estratégias que continuamente recompõem as hierarquias familiares, mesmo perante as alterações temporais e espaciais.

Nuno Dias (2010) analisa a trajectória migratória da população hindu estabelecida em Portugal e em Inglaterra oriunda do leste africano e como as circunstâncias históricas que envolvem esse processo de deslocação e fixação nos períodos colonial e pós-colonial influenciaram o modo como este grupo populacional foi oficialmente categorizado e enquadrado nos discursos de produção da diferença segundo uma lógica que acentua a distância e a dissemelhança, perpetuando o que sucedeu no período colonial.

No âmbito da análise dos processos migratórios da população de genealogia indiana em direcção ao território português e respectivos processos de integração, Helena Sant'ana (2008) centrou também a sua investigação na população feminina hindu-gujarati residente na área metropolitana de Lisboa, de modo a analisar o seu impacto e influência nas dinâmicas sociais e familiares locais. Nesse sentido, a autora procurou analisar as estratégias femininas de poder, de representação do género, a construção de hierarquias femininas, e as “estratégias de controlo social e de construção de modelos de etnicização como forma de manutenção da segurança ontológica, de coesão de grupo e de poder geracional” (*ibidem*: 2). Apesar de alguma ascendência feminina que emerge sobretudo em contextos familiares e de rituais religiosos e de ciclos de vida, a estrutura patriarcal que enquadra as suas circunstâncias de vida e práticas de socialização exerce um tipo de pressão que frequentemente inibe comportamentos e formas de representação feminina que saiam fora dos modelos normativos perpetuados e incentivados pelas mulheres de gerações mais idosas

Na sua dissertação de doutoramento, Jorge Malheiros (1996) procurou desconstruir as perspectivas dominantes sobre movimentos migratórios tendentes a associar migração no sentido de um processo que envolvia o atravessar de fronteiras seguido de processos de integração ou de retorno definitivo. Partindo da análise de processos migratórios que caracterizam a diáspora cabo-verdiana e indiana associada com contextos coloniais e pós-coloniais portugueses e holandeses, o autor conclui que os processos migratórios analisados apontam para um processo contínuo de interacção entre os diversos espaços migratórios de fixação e os de origem<sup>106</sup> (sobretudo em contextos urbanos), tirando partido de novas oportunidades de circulação a nível transnacional. Esta tendência favorece o contacto com variadas formas de identificação, o que pode potenciar sentimentos de pertença múltipla. Esta hermenêutica foi prosseguida e aprofundada em textos posteriores. Em 2010, Malheiros prossegue mais uma vez com a população de origem indiana e desenvolve uma análise comparativa dos processos migratórios que caracterizaram as populações hindu-gujarati fixadas na área metropolitana de Lisboa e a população hindu residente em Roterdão (de genealogia não gujarati e associada ao Suriname e a contextos coloniais holandeses), para propor que os percursos e as identificações discrepantes desenvolvidas ao longo do seu percurso migratório deram origem a diferentes sentimentos de pertença e de identificações múltiplas (mas diferenciada entre ambas as populações) que evidenciam tanto ruptura como continuidade com a ligação aos anteriores espaços da experiência migratória. Nesse sentido, a circulação densa entre os diversos ‘arquipélagos migratórios’ e as identidades híbridas ou multifacetadas a que essa experiência pode dar origem, contraria interpretações de ‘assimilação’ ou de ‘integração’ que, nesta lógica de circulação transnacional, se podem talvez afigurar como demasiado simplistas. Adicionalmente, Malheiros propõe ainda que a existência de grupos migrantes funcionando e circulando em rede transnacional potenciam processos de inovação nas urbes em que se movem, gerando novas sociabilidades, provocando alterações no tecido urbano (p.ex.: surgimento de bairros, construção de espaços de culto, como templos, impulsionando o surgimento de restaurantes associados à sua tradição gastronómica, etc.), aumentando a circulação de capitais, de bens, de práticas culturais, e o alargamento de redes de contactos que acabam por se estender à população autóctone (Malheiros 2001).

---

<sup>106</sup> Processo que o autor apelida de ‘arquipélagos migratórios’.

### 2.3. Percursos migratórios: Do século XVI ao século XX – O antecedente Moçambique

Na verdade, a presença de enclaves mercantis gujaratis Hindus, Parses e Jainistas com origem no actual território da Índia começou a ser assinalada na documentação portuguesa logo a partir da chegada dos primeiros navegadores ao território, no século XVI (Antunes 2001), o que anuncia um relacionamento secular entre portugueses e populações gujaratis nos territórios coloniais de Moçambique, mas também de Diu e Damão. A partir desse período, os mercadores de origem indiana tornaram-se progressivamente nos principais parceiros comerciais e estratégicos dos portugueses naquela área geográfica, devido à concorrência e à ameaça muçulmana. Os mercadores muçulmanos detinham grande parte do monopólio do comércio no mar Índico até à chegada dos portugueses e a península do Gujarat constituía um dos pólos centrais da actividade mercantil naquele ponto do globo. Alguns estudos desenvolvidos na área da História dos Descobrimentos (Rita-Ferreira 1985; Luís Antunes 1992, 2001) destacam igualmente o importante papel desempenhado pelos comerciantes hindus, vulgarmente designados por *baneanes*<sup>107</sup>, no panorama político e comercial do Índico, sobretudo após a presença portuguesa. Luís Antunes (1992) chama a atenção para o facto das guildas comerciais de *baneanes* (denominadas *mazanes*) representarem alguma concorrência à actividade dos mercadores muçulmanos, além de, nalguns casos, estabelecerem novas rotas comerciais e canais de distribuição alternativos. Mas apesar do domínio económico que chegaram a deter, os *baneanes* nunca constituíram uma ameaça política à presença portuguesa na África oriental<sup>108</sup>. Pelo contrário, além da influência sobre governadores e outros oficiais administrativos, a cumplicidade com a administração portuguesa saldava-se igualmente pela concessão de contributos e de donativos (muitas vezes sob a forma de empréstimos a fundo perdido) às autoridades portuguesas, para o sustento da administração pública, a execução de obras públicas e o financiamento de despesas com a defesa do território. Na generalidade, estes *baneanes*

---

<sup>107</sup> Na verdade, ao longo dos séculos XVI a XVIII, os *baneanes* parecem não denotar total homogeneidade sócio-religiosa, uma vez este termo era aplicado indiscriminadamente a comerciantes de religião jaina (*baneanes shravak*), parsi ou hindu (*baneanes meshri*). Entre estes últimos verificavam-se ainda diferenças de casta e de sub-casta, cada uma delas com práticas religiosas e sociais diferenciadas, facto que, segundo Antunes (1992) não era diagnosticado na documentação portuguesa da época.

<sup>108</sup> Ao contrário dos muçulmanos de origem árabe e da população local islamizada, em número muito superior aos *baneanes* e cuja acção podia facilmente conduzir a revoltas contra as guarnições portuguesas. Por outro lado, os muçulmanos rivalizavam com os portugueses nas acções de propaganda e de proselitismo religioso, ao contrário dos hindus (cf. Antunes 2001: 353).

fundamentavam o seu comportamento social na prática da não-violência (*ahimsa*) e abstiam-se de qualquer acto de proselitismo religioso, de acordo com as regras de conduta ética da religião hindu<sup>109</sup>. Ainda segundo Antunes, os *baneanes* que exerciam actividade comercial em Moçambique eram oriundos particularmente das pequenas praças portuguesas do território indiano - sobretudo Damão e Diu – e estavam organizados em *mazanias*. A maioria destes *baneanes* estabeleceu-se nos centros urbanos costeiros, recorrendo à coesão familiar como modelo de organização empresarial, cuja «...solidariedade entre os seus membros (...) reforçava a tendência para a concentração de capitais, favorecendo a perpetuação da organização inter-familiar, ao contrário do que se verificava nos meios cristãos...» (*idem*: 264). Os lucros da actividade comercial eram direccionados para o reinvestimento, mas uma parte significativa era encaminhada para a Índia, sendo aplicada em vários aspectos da vida religiosa (manutenção e construção de templos, formação e sustento de sacerdotes, pagamento de promessas e realização de festejos religiosos)<sup>110</sup>. Em Moçambique, as despesas com a religião implicavam, sobretudo a manutenção de um sacerdote no local, de modo a preservar a transmissão dos valores e das práticas religiosas<sup>111</sup>. Adicionalmente, e como salienta Haynes, “os baneanes praticavam a filantropia como um meio de construir a sua imagem e reputação no seio da casta (*abru*) e de promover uma forte ligação ao poder político para obter influência e honrarias” (1987: 339-340). Além disso, o altruísmo (sobretudo económico) criava condições para o desenvolvimento de uma reputação profissional que, por sua vez, gerava prestígio social

---

<sup>109</sup> «Os *baneanes* não ocupavam, não estavam interessados, nem necessitavam de ocupar cargos políticos pois, por exercerem grande influência junto dos governadores, conseguiam obter as benesses económicas e sociais que geralmente estavam associadas ao exercício do poder. Sem se exporem em demasia, não só detinham grande ascendente sobre governadores e outros oficiais de alta patente da administração colonial, desempenhando frequentemente as funções de seus correctores, banqueiros e intermediários dos seus negócios, nomeadamente no tráfico de escravos que praticavam com os franceses, como, também tinham nas suas mãos os oficiais com postos administrativos de menor importância, através de pequenas avenças e subornos» (Antunes *ibidem*: 347).

<sup>110</sup> Aliás, a remessa frequente de bens para a Índia por parte dos comerciantes Baneanos, suscitou descontentamento e críticas frequentes por parte das autoridades portuguesas. O testemunho do Governador Vicente da Maia é elucidativo neste aspecto: «os groços cabedaes, que cá adquirem [Em Moçambique] não conservão couza alguma, só sim em todas as monções mandão para a Praça de Diu, aonde não despendem senão em couzas profanas do seo Rito, como são as romarias, que fazem para adoração de seos Ídolos nas terras longínquas, em guarnecer pagodes, e por falecimento fazendo deixar aos caens, gattos, rattos, pássaros, formigas, e outras sevandijas da terra...» (Antunes 2001: 358).

<sup>111</sup> A inexistência de templos hindus ou jaina em Moçambique mantinha a prática do culto religioso sobretudo no espaço privado da casa ou da loja. Tal como ainda hoje se verifica, os domicílios e os locais de trabalho dos comerciantes hindus integravam um pequeno altar num espaço menos acessível da habitação, que funcionava como santuário para o culto doméstico. Este altar integrava pequenas esculturas de divindades do panteão hindu, com especial destaque para a divindade associada com a casta respectiva.

e poder simbólico, com o consequente acesso a benesses e a crédito financeiro, componentes indispensáveis ao desenvolvimento da actividade económica. Esta estratégia de acção com base na filantropia, previa a realização de “grandes dádivas que, por serem publicamente divulgadas e constituírem motivo de ostentação, (...) funcionavam como contrapartida à obtenção de vantagens económicas e sociais”. (Antunes 2001: 355).

Por outro lado, a migração temporária, predominantemente masculina, tendo unicamente em vista a obtenção de somas de capital suficiente para reinvestir ou enviar para o território de origem, não justificaria o investimento na fixação permanente naquele território. Esta tendência migratória era ainda acentuada pela instabilidade dos mercados financeiros daquela área geográfica (bastante susceptíveis a vários tipos de imponderáveis) e pela insegurança das rotas mercantis.

#### **2.4. Hindu-gujarati em Moçambique, 1900-1961: Presença e continuidade**

Segundo Bastos, o desenvolvimento da economia colonial, a partir do último quartel do século XIX<sup>112</sup>, originou um aumento e uma diversificação do fluxo migratório de migrantes indianos, com particular destaque para a migração de hindus. O aproveitamento das novas oportunidades comerciais por parte dos comerciantes indianos favoreceu a presença hindu-gujarati em Moçambique e consolidou o estatuto sócio-económico deste grupo. De acordo com Sant’ana (2008), nas primeiras décadas do século XX são formadas em Moçambique associações sócio-profissionais ligadas à população indiana, que irão contribuir para uma disjunção profissional dessa mesma população. Deste modo, é fundada em 1922 a primeira Câmara de Comércio Indiana que, segundo a mesma autora, era constituída por hindus e muçulmanos. Em 1925 surge a Associação de Socorros Mútuos União Indiana (sobretudo constituída por indo-portugueses), e é conferido alvará à Nova Associação Hindu de Lourenço Marques. Anteriormente, em 1921, já tinha sido fundada a Associação de Mútuo Auxílio dos Operários Indianos (destinada a defender os interesses dos operários indo-portugueses nomeadamente de Goa e de Diu), mas os seus estatutos só seriam aprovados em 1947.

---

<sup>112</sup> Designadamente com o «recrudescimento do número de colonos europeus (missionários, militares, administrativos etc), a crescente urbanização, a inserção (reduzida) dos nativos no sistema monetário, bem como a progressiva terciarização da sociedade moçambicana (associada à criação de novas necessidades e hábitos de consumo)» (Bastos 2001: 36).

Como lembra ainda Sant'ana (*ibidem*), além do aumento da população de origem indiana em Moçambique, a sua composição social denotava igualmente uma heterogeneidade que ia das elites intermediárias da administração portuguesa (usualmente indivíduos goeses ou de descendência goesa católica) a grupos originários de outras zonas da Índia, sobretudo do Gujarat e de Diu mas também de territórios sob administração colonial inglesa, que desempenhavam tarefas artesanais, serviços e comerciais. Já no início da década de 1920, a dimensão social, política e económica da população indo-portuguesa na colónia não podia ser ignorada e frequentemente espoletava reacções de descontentamento por parte de outros grupos sociais/étnicos (cf. *ibidem*: 126). Nalguns casos, indo-portugueses e indo-britânicos podiam unir-se e cooperar na defesa de interesses comuns e o movimento associativo associado à população de origem indiana contribuía não apenas para garantir a defesa dos interesses dos diversos grupos, como também para perpetuar a transmissão de modelos de comportamento e de padrões de vida considerados modelares, assim como para recriar modelos de estratificação social característicos a cada grupo (*ibidem*: 127).

A consolidação do estatuto sócio-económico da população hindu-gujarati, promoveu a vinda de parentes, amigos e conhecidos, através de redes familiares ou de solidariedade (de casta, de amizade) que lentamente foram sendo estabelecidas. Por outro lado, a chegada de mulheres de várias gerações veio alterar um padrão migratório até então baseado na deslocação temporária de sujeitos masculinos (que até aí regressavam ao espaço de irradiação original mediante a obtenção de capital económico considerado suficiente). Bastos realça igualmente o modo como, na Índia, a migração enquanto estratégia identitária foi utilizada de modo desigual por castas diversificadas, ocasionando uma migração selectiva hindu-gujarati para a África Oriental. Esta circunstância permite compreender o facto de apenas algumas castas terem procurado Moçambique como trajecto migratório (e mais tarde como local de fixação permanente), enquanto outras permaneceram no subcontinente indiano<sup>113</sup>.

Bastos (2001) aponta as castas de pedreiros de Diu, *koli* (pescadores, agricultores e pedreiros), *khania* (pedreiros) e *fudamiá* (pedreiros de Fudam) como as castas com tradições migratórias mais antigas (além das castas de comerciantes), recrutadas para trabalhar na edificação de portos, de fortalezas e na construção civil em geral. Também a partir de Diu, desenvolveram percursos migratórios para Moçambique

---

<sup>113</sup> Sobretudo várias castas de Diu (como os *varande*, *mochi*, *rami*, *shangaria*, *salat*, *kumbhar*, os brâmanes de Diu e as próprias castas intocáveis, como os *adi*, *bhangui* e *varankar*), (cf. *idem*: 45-46)

as castas *kharvá* (pescadores), *sutar* (carpinteiros), *vanjá* (tecelões), *vaniá* (comerciantes) e, em menor número, os *dhobi* (lavadeiros) e *bhoi* (construção naval). Já a partir do estado do Gujarat, estes percursos migratórios foram desenvolvidos sobretudo por castas de comerciantes, particularmente os *lohana*, mas também por *patel* e *bhatiá* (num número mais reduzido, por *darji*, *soni*, *moshi*, *kumbhar*, e.o.). Entre as castas que transpuseram o espaço mítico do sub-continente indiano, através da migração para o leste africano, Bastos assinala duas estratégias migratórias: as que investiram exclusivamente no território moçambicano (sobretudo as castas de pedreiros); e as que ampliaram a sua rede de acção por regiões contíguas à antiga colónia portuguesa passando ou não por esta. Neste último caso integram-se as castas *kharva*, *bhoi* e *vanjá*, cujos percursos migratórios paralelos os conduziu a zonas como o Quénia, a Tanzânia e a Niassalândia (actualmente Malawi). Por outro lado, os modelos ou padrões migratórios verificados entre as castas de Diu anunciavam frequentemente o percurso Diu-Moçambique-Diu (sobretudo entre os migrantes pedreiros, maioritariamente indivíduos do sexo masculino deslocados da sua família, que permanecera no local de origem), e o percurso Diu-Moçambique, indiciando uma busca de fixação, mais frequente entre indivíduos de casta *vanjá* e outras castas com uma ligação mais forte ao comércio. Esta segunda variante englobava o chamamento e a integração de mães, esposas e outros elementos femininos da família no novo local de acolhimento. Esta tendência terá possibilitado o desenvolvimento de «verdadeiros enclaves urbanos hindu-gujaratis» (idem) em cidades como Lourenço Marques, Inhambane, Quelimane, Beira, Tete, Nampula, etc. Apesar da diversidade sócio-cultural das castas envolvidas no processo de migração para Moçambique, a inserção da comunidade hindu-gujarati naquele território passou pela congregação espacial, acompanhada pela reprodução local do espaço materno (aspecto visível sobretudo na construção e na organização das unidades e dos espaços de habitação). Esta “recomunitarização” (idem: 38), caracterizou-se ainda pela manutenção de trocas de capital humano, financeiro e simbólico com o local de origem e com outros grupos hindu-gujaratis entretanto estabelecidos noutros territórios do leste africano (p.ex.: África do Sul, Tanzânia, Rodésia/Zimbabwe e Zâmbia e Niassalândia/Malawi, e.o.). A conservação do modelo familiar e inter-familiar de organização comercial e a permanência de hábitos e de rotinas culturais como o idioma, a religião, as práticas performativas e a gastronomia, contribuíram igualmente para a manutenção de uma relativa coesão comunitária e para a afirmação da identidade sócio-cultural. A estabilidade facultada por um tal contexto de

fixação permitiu o desenvolvimento de diferentes estratégias de melhoria das condições de vida por parte das diferentes castas<sup>114</sup>, e dos migrantes hindus em geral. Mas a consolidação da comunidade hindu-gujarati em Moçambique não se fez sem o desenvolvimento de tensões internas e de tentativas de hierarquização endocomunitária. Nessa «construção tensional de diferenciais identitários, a posição relativa adentro de determinado sistema localizado de castas constituiu um idioma relevante» (Bastos 2001: 39). O aumento da posição económica por parte de algumas das castas, sobretudo as que estavam relacionadas com a actividade comercial, fez-se acompanhar pela recuperação de um ethos religioso e social característico das castas brâmanes ou próximas desse grupo. Na gestão desse diferencial identitário começou a adquirir sentido a distinção entre indivíduos *diveshas* (ligados genealogicamente a Diu) e *Gujarats* (genealogicamente ligados ao Gujarat, incluindo *diveshas* ligados, através de laços matrimoniais, a regiões do Gujarat envolventes de Diu). Apesar de tudo, esta tendência para a diferenciação não acarretou a fragmentações da comunidade, como viria mais tarde a suceder em Inglaterra, com a formação de templos, associações e comunidades de diferentes castas. Para S. Bastos, o facto do historial migratório para Moçambique ser caracterizado pela migração de poucas castas, aliado à circunstância de muitos indivíduos terem substituído a profissão da sua casta pela actividade comercial, direccionou as estratégias de diferenciação identitária para a oposição *divesha / gujarati*.

O testemunho de alguns interlocutores que viveram uma boa parte da sua vida em Moçambique confirmou a tendência para alguma distinção entre castas. Mas permitiu diagnosticar igualmente que a rivalidade social, económica e política era, de igual modo, efectiva entre elementos da mesma casta e exteriorizada, sobretudo, em competições entre famílias (rivalizando em poder económico e importância simbólica na comunidade). Como exemplo, se é verdade que muitos elementos *lohana* assumiam uma atitude de separação inter-casta, outros procuravam uma união da ‘comunidade’ sob a égide do *lohana mandir* (apesar de tudo sob direcção de membros de casta

---

<sup>114</sup> Recuperando a perspectiva de Bastos (idem), as castas ligadas ao trabalho assalariado da construção civil procuraram ocupações relacionadas com o pequeno comércio, sobretudo estabelecendo-se por conta própria. Já os elementos de casta *vandja* apostaram na valorização profissional, muitas vezes através da obtenção de habilitações médias ou superiores (nomeadamente em Advocacia ou Medicina, o que explica a sua corrente associação a uma “casta de carolas, de doutores”, por parte de membros de outras castas). Já os *lohana* apostaram fortemente na educação comercial dos filhos, nomeadamente através do ensino familiar de disciplinas como a Matemática, a Álgebra e a Contabilidade: «A *tabuada* (...) nós não podíamos contar pelos dedos, levava logo uma *chapada*. Era de cor. A gente ficava de castigo. Aos sábados o meu pai dizia: “É pá vamos lá contar a *tabuada* (...) e ele queria saber [fracções] também” (...) E dizia: É pá você assim não é filho de comerciante, se não souber fazer as contas...” (Kantilal Daurá, *lohana*, 30 Nov. 2002).



*lohana*)<sup>115</sup>, e outros ainda aspiravam à coesão efectiva de toda a comunidade hindu-gujarati – desígnio enquadrado no âmbito do Bharat Samaj Ved Mandir, que congregava (teoricamente) toda a comunidade.

Bharat Samaj Ved Mandir designa uma associação idealizada e fundada em 1932<sup>116</sup> e que viu a inauguração do seu carismático edifício sede em 1938 na cidade de Lourenço Marques, com o objectivo de congregar e defender os interesses dos trabalhadores hindus e das suas respectivas famílias. No final da década de 1970 esta organização adoptou a designação de Comunidade Hindu de Maputo (Hindu Samaj), albergando todas as castas em torno de um único templo e de uma única associação:

«Dolar Parshotam: Em Moçambique era Bharat Samaj Ved Mandir, é muito curioso até porque é uma associação que foi formada em 1933, mês de Julho, salvo erro. Naqueles tempos era a Associação dos trabalhadores Bharat Samaj Ved Mandir, nome oficial, o que era curioso no tempo de Salazar... associação de trabalhadores...

PR: E conglomerava trabalhadores de todas as castas?

DP: Exactamente.

PR: Esse mandir era separado do Lohana Mandir?

DP: Exacto, até porque este aqui não era mandir, era um centro cultural e social, não tinha mandir. No Bharat Samaj não havia templo.

PR: Então a comunidade lá chamava-se como?

DP: Bharat Samaj Ved Mandir. (...) Lá não havia templo, havia uma escola. Essa associação nunca esteve virada para um templo, porque a constituição daquilo estava virada para a Arya Samaj, que é uma vocação [religiosa] que não tem veneração a imagens. É ao sol. Era proibido lá dentro qualquer imagem. Tem um

---

<sup>115</sup> «Lá em Moçambique nas festas todos juntavam-se, não havia essa separação nas festas. Só há um centro, um espaço físico que está separado, que é o dos lohanas, em Lourenço Marques. Este lohana também é para todos, em festas e casamentos todos utilizavam aquele espaço, seja lohana, seja sapateiro, seja construtor, era aberto a todos. Era e ainda é, só o nome é que foi registado lohana, mas só a direcção é que são lohana. [As pessoas de outras castas] sempre iam, participavam nas festas, no navratri, naqueles nove dias, eles iam todos, participavam lá nesse centro, todos, não era só lohana, não era exclusividade lohana, todos podiam participar sem distinção. Só que a direcção desde que se fundou decidiu que quem dirigia esse espaço físico era os lohana, e ainda continua. O que é que mais anos, menos anos aquilo vai-se unificar, seria bom...» (Entrevista com Kassandas, lohana, 30 Nov. 2002).

<sup>116</sup> Mais precisamente, a inauguração oficial ocorreu em Julho de 1932, de acordo com informações e documentos visuais disponibilizados por membros da Comunidade Hindu de Maputo via Facebook. S. Bastos (2001) indica que o Hindu Samaj foi fundado em 1925, mas provavelmente essa data indica o início da construção do edifício sede.

salão igual a este [Rhada Krishna Mandir], mais 50% do que isto, sem um pilar, construído em 1947, por hindus. Em 1933 foi construído, em 1942 foi lançada a segunda parte do edifício, em 1947 foi concluído aquilo tudo. Em 1983, eu estive lá como presidente da Comunidade, comemorámos festa de 50 anos, durante 3 dias. Os grupos [musicais] que havia lá eram praticamente os que estão aqui, o do Jessu e essa malta toda. (...) o Navrarti era no Lohana Samaj, lá só era a escola, que era o essencial, o objectivo, e os casamentos, porque o salão permitia isso. (...) Depois, quando nós começamos a pegar, em 1979, porque a partir de 1975, no tempo da independência aquilo estava tudo abandonado, aquelas direcções que existiam, ninguém pegava naquilo (...) houve nacionalizações, ficámos sem os edifícios, conseguimos recuperar, foi no tempo da nossa equipa, que trabalhou, houve um trabalho profundo para recuperar e conseguimos recuperar. Em termos oficiais mesmo aquilo não era considerado nacionalização, aquele edifício. Continuava a pertencer à comunidade. Conseguimos recuperar autorização para a escola indiana, e começámos as aulas e tudo. (...) Fomos um grupo de amigos que pegámos naquilo e começámos a pensar, vamos começar a chamar isto, Comunidade Hindu de Maputo, Hindu Samaj, para tentar criar uma unidade (...)

PR: Reuniam todas as castas...?

DP: Reuníamos todas as castas e conseguimos uma coisa que até hoje continua, mas não se consegue fazer aqui. Eu tenho muito problema na direcção por causa disso, é difícil, mas lá nós conseguimos uma coisa: todas as segundas-feiras uma reunião da direcção aberta a qualquer pessoa assistir. Todo o associado poderia assistir. Todas as segundas a reunião começa às 21h, às 23 acaba. Regra é regra. Hoje ainda continua.»

(Dolar Parshotam, Secretário da CHP, Radha Krishna Mandir, 2002).

O que actualmente não é conhecido ou pelo menos referido pelos interlocutores com um percurso migratório ligado a Moçambique é que os primórdios desta instituição estiveram associados ao ideólogo e líder religioso Shree Bhavani Dayal Sanyasi, um

*freedom fighter* associado ao movimento Arya Samaj<sup>117</sup>, supostamente estabelecido na África do Sul em 1912 (Cush *et al.* 2008) e ligado também ao movimento de resistência não violenta, Satyagraha, liderado por Mahatma Gandhi (Mohandas Karamchand Gandhi, 1869-1948)<sup>118</sup>. Por certo, a proximidade com a África do Sul terá potenciado a sua relação com a comunidade hindu de Maputo (então Lourenço Marques) por via das redes formais e informais estabelecidas entre elites hindu-gujarati estabelecidas em ambos os países. Mas esta ligação com Shree Bhavani Dayal Sanyasi sugere que os ideais de luta pela independência da Índia e de resistência ao colonialismo estavam potencialmente disseminados pelo menos por parte da população hindu-gujarati de Maputo (constituída por indo-portugueses e indo-britânicos), fazendo com que provavelmente circulassem ideias de crítica e questionamento do colonialismo português – hipótese que carece de investigação.

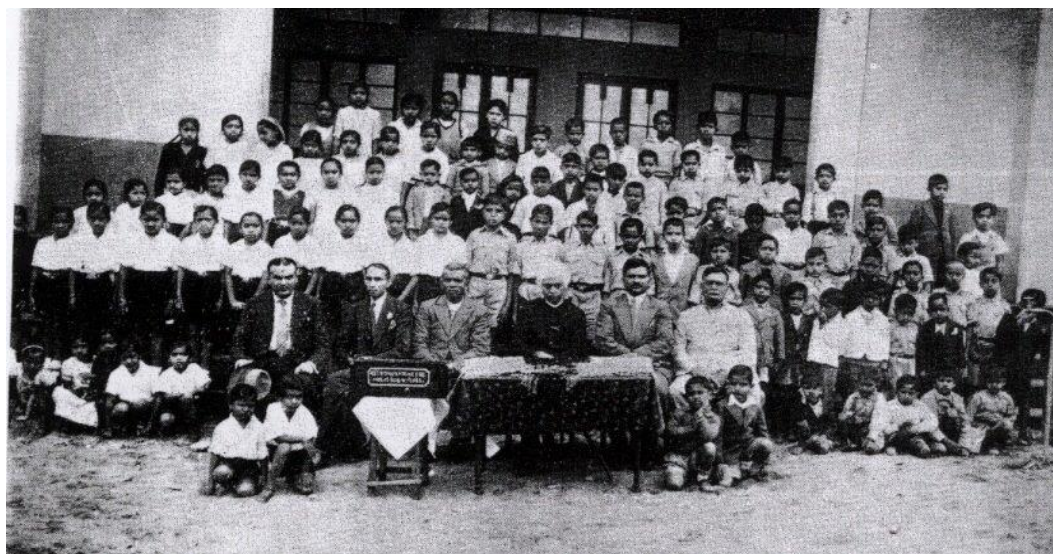
No âmbito da Bharat Samaj Ved Mandir foi criada, na cidade de Maputo, uma escola de língua gujarati e de “cultura” hindu (conhecida usualmente como Bharat Samaj), que muitos interlocutores lembram como a “escola indiana”. Era direccionada sobretudo para a educação das novas gerações, num esforço de preservação da “identidade cultural gujarati, hindu e indiana”, perante o contexto de deslocação e a ameaça de perda de valores identitários conotados com a Índia e com o hinduísmo que essa situação acarretava. A música (sobretudo religiosa) constituía igualmente um das práticas culturais que era transmitida e incentivado pela escola nas novas gerações, como é perceptível na foto abaixo integrando os fundadores do Bharat Samaj com os

---

<sup>117</sup> Fundado na cidade de Bombaim em 1875, o movimento reformista Arya Samaj (lit. Sociedade de Arianos, ou Sociedade de Nobres) correspondeu a uma tentativa de contestação às críticas e acusações dos missionários cristãos relativamente àquilo que estes percepcionavam como a superstição e a irracionalidade das práticas religiosas hindus. A perspectiva de potenciais conversões ao cristianismo de largas camadas da população hindu, proporcionou o desenvolvimento de vários movimentos reformistas (nalguns casos enquadrados no âmbito da chamada “Renascença Hindu”, ou conceptualizados enquanto formas de neo-hinduísmo ou mesmo versões semíticas de hinduísmo por se centrarem no antigo conhecimento ariano – cf. Bhatt 2001: 16) entre os quais o movimento Arya Samaj, que se tornou dominante (Rajagopal 2006: 162), tanto na Índia como entre populações hindus de origem indiana na diáspora, constituindo também a primeira organização ligada ao hinduísmo a ser “exportada” para diferentes regiões do mundo (*idem*) com populações indianas hindus residentes (leste de África, EUA, Ilhas Maurícias, vários países asiáticos, etc.), a partir das primeiras décadas do século XX. O movimento Arya Samaj alicerçava a sua doutrina filosófica e religiosa na autoridade dos Vedas (sobretudo o *Samaveda* e o *Rig Veda* – cf. Bhatt 2001: 17; Smith 2003: 38) – corpus de conhecimento que o fundador do movimento Arya Samaj, Dayanand Saraswati (1824-1883) associava à “grande tradição” hindu, veiculando esse conhecimento como conhecimento científico, em oposição à “pequena tradição” hindu, essa sim, devedora do conjunto de práticas locais e populares (supostamente alicerçadas em práticas grosseiras e selvagens) que constituía o suporte do conhecimento dos missionários cristãos sobre o hinduísmo, justificando assim a percepção errónea destes sobre aquela religião.

<sup>118</sup> De acordo com Cush *et al.* (*ibidem*) o movimento Arya Samaj teve forte envolvimento nas acções Satyagraha na África do Sul e não apenas.

alunos da escola, os professores e Shree Bhavani Dayal Sanyasi, com um harmónio em primeiro plano:



Fundadores do Bharat Samaj Ved Mandir. Maputo, 1935.

Swamiji com professores e estudantes do Bharat Samaj Ved Mandir.

Da esquerda para a direita sentados: Shree Kavasji Adarji Sarkari, Shree Chotubhai Karsan (professor de música), Shree Bhikhabhai Bhulabhai (Presidente), Swamiji, Shree Keshavlal Morarji (Director da Escola) e Shree Shavakshah Jamrodji Patel.

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo.

(cf. também apêndice 1 para mais fotos)

A influência de Shree Bhavani Dayal Sanyasi permite compreender a ligação do Bharat Samaj Ved Mandir ao culto Arya Samaj, que não era dominante entre a população hindu-gujarati, mas que terá sido tolerada e até praticada (por se enquadrar no conjunto de práticas admitidas dentro do conceito alargado de hinduísmo) em articulação com outras modalidades de crença hindu<sup>119</sup>.

Este panorama articula-se com a perspectiva de Bastos: «as trocas regulares com os espaços de origem não justificavam a reconstrução de templos de casta (com excepção do *lohana mandir*) nem de *gniatis* (“comunidades” de casta, com as suas múltiplas funções), uma vez que a maioria dos migrantes mantinha uma ligação ao seu

---

<sup>119</sup> Também de acordo com Cush *et al.* (*ibidem*), o movimento Arya Samaj estabeleceu-se na África do Sul em 1905, mas outros movimentos religiosos hindus lhe sucederam nas primeiras décadas do século XX. Frequentemente estes movimentos competiam pela atenção e dedicação das populações indianas hindus deslocadas do sub-continente.

templo de casta referencial (financiando-o, contribuindo para o cumprimento do seu calendário religioso, para os seus melhoramentos, etc.), ao templo da sua deusa de linhagem (onde retornava obrigatoriamente para realizar determinados rituais), bem como ao *gniati* original (continuando a pagar multas em caso do casamento não endogâmico, registando nascimentos, mortes, casamentos, etc., no livro do *gniati*, contribuindo financeiramente para actividades promovidas pelo *jati*, tais como escolas, bibliotecas, etc.)» (Bastos 2001:40).

Deste modo, a reunião dos hindu-gujarati em torno de uma organização sócio-religiosa comum, não se veio a traduzir pela emergência de um hinduísmo homogéneo, resultante da fusão de diversos idiomas e formas de vivência religiosa hindus. Pelo contrário, a quase inexistência de indivíduos capazes de executar os trabalhos rituais (devido à ausência de migração de castas ritualistas, mormente perante a ameaça de elevada impureza que recaia sobre os hindus que abandonassem o sub-continente), aliada à proibição, a partir de 1961, de visita de religiosos indianos a Moçambique, fomentou o desenvolvimento de vários idiomas de hinduísmo<sup>120</sup>.

Este contexto permitiu o desenvolvimento de uma especificidade particular de vivência religiosa onde as mulheres assumiram um protagonismo sócio-religioso e ritual, até então pouco comum, mas socialmente aceite e até valorizado. São elas quem passa a desempenhar funções até então da competência dos sacerdotes brâmanes (como os *havans* e outras cerimónias executadas no espaço familiar ou em círculos mais restritos), desenvolvendo igualmente modalidades de comunicação directa com as divindades (por exemplo através das práticas de “possessão”). Mais, são muitas vezes os elementos femininos que vão manter os contactos e as ligações cíclicas com os espaços de origem, contribuindo para a “manutenção de tradições específicas e intradiferenciadas (de casta, de linhagem, de aldeia, etc.) sobretudo no domínio dos rituais micro-familiares e domésticos, bem como do ciclo ritual simbólico (revigoradas pela circulação matrimonial das gerações femininas entre o Moçambique e o Gujarat)”. (Bastos *ibidem*: 41).

---

<sup>120</sup> «Em Moçambique nós éramos todos descendentes da União Indiana. A parte de religião era o que a gente aprendia na escola, tínhamos escola gujarati e tínhamos português também. Então tudo o que aprendíamos a gente fazia [era] *havan* todos os domingos, nós todos, colegas da escola, mas [outra] parte da religião a gente respeitava calendário (dia de Ram, de Sita etc) a gente fazia, como faziam todos em casa, mas mais coisas da parte da religião só aprendemos aqui em Portugal, nunca em Moçambique. O senhor sabe que, no tempo de Salazar nenhuns *sadhus*, nem gurus, ninguém podiam vir da Índia para África, para a parte portuguesa, tanto como na África do sul também não podiam ir (...) Estive lá quase trinta e cinco anos e nunca conheci disso...» (Entrevista com Sr. Mayendre, lohana, um dos responsáveis da Missão Swaminarayan Portugal. Lisboa, 1 Dez. 2002).

## 2.5. Crises políticas, apreensão identitária, e estratégias de sobrevivência: 1961-1974

O período entre 1961 e 1963 foi marcado pela “crise de Goa”<sup>121</sup>, caracterizado pela anexação dos territórios de Goa, Damão e Diu (Índia Portuguesa) em Dezembro de 1961, por parte do exército da União Indiana na sequência da política então seguida pelo então primeiro ministro e líder do movimento independentista indiano, Jawaharlal Nehru (1889-1964). Anteriormente, no início da década de 1950, Nehru já havia encetado conversações com o estado português com vista à integração pacífica daquelas colónias no território da República Indiana<sup>122</sup> – sucessão lógica da política independentista e nacionalista que prosseguiu após a independência da Índia relativamente ao poder colonial britânico (15 de Janeiro de 1947)<sup>123</sup>. A estratégia do governo de Salazar em recusar negociações com a delegação de Nehru em Lisboa e a operação cosmética de alteração do Acto Colonial, substituindo o conceito de ‘colónias’ para ‘províncias ultramarinas’, não tinham previamente evitado a anexação dos enclaves de Dadra e Nagar Haveli, em Junho e Agosto de 1954, respectivamente<sup>124</sup>. Nesse sentido, e perante o falhanço das negociações diplomáticas, as resoluções anti-coloniais saídas da conferência de Bandung (1955) legitimavam a mobilização da força militar por parte de Nehru para a anexação da Índia Portuguesa, contrariando a política de não violência que tinha seguido até então e para surpresa de António Salazar<sup>125</sup>.

---

<sup>121</sup> A expressão “crise de Goa” é aqui empregue enquanto locução usada por vários interlocutores ao longo da investigação de terreno quando se referiam aos acontecimentos que conduziram à anexação dos territórios de Goa, Damão e Diu por parte do exército indiano. O mesmo se aplica ao uso da expressão “crise de Goa, Damão e Diu” no ponto 3.4.1. Para uma parte substancial da população hindu-gujarati (sobretudo para a população *divesha*, mas não apenas), os acontecimentos que marcaram este período constituíram efectivamente um momento de crise e apreensão identitária, tal como patente no texto abaixo.

<sup>122</sup> Tal como tinha sucedido com os territórios sob domínio colonial francês situados no sub-continente indiano (Pondichéry, Karilal, Chandernagor, etc.).

<sup>123</sup> Na verdade, as políticas integracionistas já estavam disseminadas no território de Goa desde a década de 1930, conhecendo maior adesão a partir da década de 1940 (Sant’ana *ibidem*).

<sup>124</sup> A este respeito, o estado português levaria o caso ao Tribunal Internacional de Haia que apenas pronunciaria em 1960 a sentença favorável ao reconhecimento da soberania portuguesa sobre os enclaves e o direito de trânsito sobre o território indiano para acesso a esses territórios, excepto no caso de forças militares portuguesas (Sertório 2008). Segundo o relato de Gomes e Afonso (2009), os territórios foram invadidos por *satyagrahi* (partidários do *Satyagraha* – movimento de resistência sem violência), que não podiam ser directamente associados a um movimento oficial apoiado pelo governo de Nehru.

<sup>125</sup> «Nehru dispunha do mandato político que o movimento dos não alinhados estabelecera na Conferência de Bandung contra o colonialismo, e esse mandato suplantava os direitos históricos que estiveram na base da ocupação dos territórios da Ásia e de África por algumas potências europeias. Estava assim legitimado

A anexação dos territórios de Goa, Damão e Diu constituiu um momento de apreensão identitária para a população indiana residente em Moçambique em geral e a população hindu-gujarati em particular. Como medida de retaliação à atitude do governo indiano, o governo de Salazar determinou a detenção (internamento) de todos os indivíduos de nacionalidade indiana e, mais tarde, a sua deportação para o local de origem<sup>126</sup>. Em consequência desta decisão, centenas de indivíduos integrados nas várias comunidades de origem indiana radicadas em Moçambique foram obrigados a regressar ao espaço de origem, apesar de muitos deles gozarem até então de residência permanente. Entre a comunidade hindu-gujarati, esta medida afectou sobretudo elementos ligados genealogicamente ao estado indiano do Gujarat<sup>127</sup>, uma vez que os cidadãos nascidos nas praças portuguesas situadas na Índia detinham automaticamente a naturalidade portuguesa<sup>128</sup>, por aquelas constituírem parte integrante do “território português” (de acordo com a Constituição Portuguesa de 1933):

«A minha família era do Guajarate, mesmo da colónia inglesa. O meu pai nasceu lá, depois de 1930 parece que ele imigrou para Moçambique, era comerciante. Primeiro começou a trabalhar como todos, era empregado, depois estabeleceu-se por conta própria numa vila em Moçambique chamada Vila Alferes Chamusca, que agora já tem outro nome (...) Depois mais tarde mudámo-nos para a capital, Lourenço Marques na altura, que agora é Maputo. Eu nasci em Lourenço Marques em 1948. Depois por questões políticas, não foi por nossa culpa, foi o

---

para desencadear uma ofensiva diplomática e militar destinada a integrar os territórios portugueses na União Indiana» (Gomes e Afonso 2009: 14).

<sup>126</sup> No dia 18 de Dezembro de 1961, o Ministério do Ultramar fez publicar a seguinte nota nos jornais nacionais de maior tiragem: «Tendo a União Indiana desencadeado uma agressão contra a Província do Estado da Índia, o Ministério do Ultramar mandou internar todos os súbditos da União Indiana residentes no Ultramar Português e tomar as providências adequadas para impedir que disponham dos seus bens. Estas medidas, entre outros fins, visam proteger os referidos súbditos da União Indiana, contra qualquer reacção motivada pelo ataque de que estamos a ser vítimas». De acordo com Adriano Moreira, ministro do Ultramar em 1961: «nós tínhamos uma comunidade importante em Moçambique e havia uma distinção a fazer, uma coisa é ser goês (entendiam-se como goeses todos os luso-indianos), outra coisa é ser indiano ou paquistanês; e mandámos internar os indianos em Moçambique. Aquilo foi feito sem brutalidade, acho que a maior parte ficou em casa, mas para quê? Foi o recado que se mandou ao Sr. Nehru – se o senhor não respeitar os bens dos portugueses nós confiscamos os bens dos seus cidadãos. E ele respeitou os bens e nós também respeitámos (in Sant’ana *ibidem*: 140).

<sup>127</sup> A publicação do decreto nº44416 a 8 de Agosto de 1962, fez prescrever as autorizações de residência dos cidadãos indianos nas províncias ultramarinas, medida aplicável igualmente aos seus filhos nascidos em Moçambique que não tivessem requerido nacionalidade portuguesa antes da ‘crise de Goa’. (Sant’ana *ibidem*: 140).

<sup>128</sup> De acordo com Sardo (1994), na ocasião da anexação de Goa, Damão e Diu, vigorava a lei nº 2098 de 29 de Julho de 1959. Esta legislação previa que todos os indivíduos nascidos em território colonial português adquirissem automaticamente o estatuto de cidadãos portugueses.

desentendimento sobre a tomada de Goa pelo governo indiano, em 61, nessa altura o governo de Salazar ordenou ao governador que estava lá e ficámos alguns meses num campo de concentração. As nossas casas e lojas ficaram seladas. Na altura eu só tinha 13 anos, era o filho mais velho (somos 5 irmãos e 2 irmãs). Depois de 6 meses de negociação entre a Índia e Portugal chegaram a acordo que nós tínhamos de sair do país, o meu pai, não é? Mas como na altura eu ainda era muito novo, o meu pai levou-me para a Índia. Fiquei lá 5 anos. Em 1967 voltei para Moçambique, depois comecei a trabalhar como empregado de balcão. Passado 2 anos fui prestar serviço militar obrigatório, tinha de ser. Na altura havia aquela guerra colonial entre a Frelimo e forças nossas, portuguesas. Em 1972, acabei a tropa, voltei a trabalhar numa fábrica, depois estabeleci-me também, com os meus irmãos. Chamei os meus irmãos. (...) Fui o primeiro a regressar [a Moçambique] e depois chamei os meus irmãos. Tinha lá dois estabelecimentos comerciais, um era de tecido, outro era um mini-mercado. Trabalhávamos em conjunto. (...) Conseguimos estabilizar a nossa vida e chamei lá da Índia os meus pais. Na altura ainda era a administração portuguesa. Consegui uma autorização para chamar os meus pais. Eles autorizaram, para viver comigo, pois eles não podiam trabalhar com aquela idade que já tinham...». (Entrevista com Kassandas Patel, 30 Nov. 2002)

Eventos traumáticos como a desagregação forçada de famílias, a dissolução de negócios e empresas familiares, e a ruptura de laços familiares e comunitários forjados no contexto moçambicano, enquadraram a saída de uma parte substancial da população de origem indiana residente em Moçambique. Se as populações goesa católica e hindu *divesha* estavam protegidas pelo estatuto de indo-portugueses, Trovão (2010) mostra como as medidas retaliatórias por parte do governo português afectaram sobretudo as populações hindus ligadas genealogicamente ao estado do Gujarat, uma vez que a necessidade de optar pela nacionalidade indiana ou paquistanesa após a partição (deixando de deter nacionalidade inglesa) condicionou, naturalmente, a população hindu residente em Moçambique a optar pela nacionalidade indiana quando não dispunha de nacionalidade portuguesa (apesar de em muitos casos deter descendentes nascidos já em Moçambique). Pelo contrário, uma percentagem alargada das populações muçulmanas ismaelitas e sunitas optou (em muitos casos estrategicamente) pela nacionalidade



paquistanesa, protegendo-se do internamente forçado, do exílio e da perda de bens<sup>129</sup>. Ao longo da pesquisa de terreno circulavam algumas narrativas que davam conta da opção pela nacionalidade paquistanesa por parte de hindu-gujarati de modo a reaverem acesso ao território e às suas actividades comerciais, mas não foram encontrados indivíduos ou dados que comprovem esta suposição. Muitas famílias hindus regressaram ao território indiano ou restabeleceram a sua actividade em territórios circundantes a Moçambique (p.ex.: África do Sul, Rodésia), tirando partido de redes familiares ou de comunidades de casta pré-estabelecidas. Todavia, Trovão enfatiza a dimensão estratégica da política das autoridades coloniais ao permitirem a manutenção da actividade de firmas hindustanis cujo funcionamento fosse considerado indispensável ao território moçambicano (*ibidem*: 48). A ambivalência demonstrada por parte das autoridades coloniais terá contribuído (entre as populações de genealogia sul asiática) para sublinhar a importância dos investimentos a um nível transnacional incluindo o território indiano e/ou paquistanês, Moçambique e territórios circundantes do leste africano, tirando partido da estratégia de fragmentação familiar em vários desses territórios e também de cooperação inter-étnica e inter-raligiosa (p.ex.: cooperação entre hindus e muçulmanos) (*ibidem*). Seria esta fragmentação familiar que facilitaria também processos de reterritorialização em Moçambique em anos subsequentes à ‘crise de Goa’ e constituiria uma estratégia que viria a ser reutilizada no período pós-colonial para o investimento no território português<sup>130</sup>.

Adicionalmente, se a um nível oficial o corte de relações entre os dois países implicou a supressão e a proibição de contactos, alguns interlocutores que viveram esse período lembram como o intercâmbio de capital humano, cultural e económico com as regiões de origem, situadas na Índia, nunca cessou realmente. Antes, continuou a processar-se, se bem que de um modo velado para as autoridades portuguesas<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> No caso da população ismaelita, terá sido igualmente importante a intervenção do seu líder, Aga Khan, que, beneficiando de relações de cordialidade com as autoridades portuguesas, conseguiu salvar os interesses desse grupo.

<sup>130</sup> Trovão (*ibidem*) salienta com pertinência que este transnacionalismo indiano constituía um pau de dois gumes, uma vez que apesar de poder ser uma estratégia útil e prudente no caso de conflitos ou conjunturas políticas desfavoráveis num dos espaços de fixação, não estava isento de riscos perante os vários processos de independência e africanização que se registavam no leste africano na década de 1960.

<sup>131</sup> «Não havia relações com a Índia. Ninguém podia viajar para a Índia oficialmente. Na altura o apoio que era dado pela Índia era aquela coisa que era as pessoas viajavam para o Malawi, em Malawi, como o passaporte português não era autorizado a entrar na Índia, a embaixada da Índia passava um salvo conduto, com esse salvo conduto viajava-se até à Índia, regressava-se ao Malawi e, oficialmente, ninguém ia à Índia. Eu acho que até agora deve ter sido o único apoio bem prestado pela embaixada da Índia foi esse, de resto nem vale a pena pensar em embaixada da Índia para o povo.» (Dólar Purshotan, Secretário da CHP, Radha Krishna Mandir, 15 Nov. 2002).

Indivíduos e famílias das várias comunidades de descendência indiana utilizavam o percurso via Malawi para empreenderem viagens à sua região de origem, contribuindo para a manutenção de laços culturais, financeiros e de parentesco, não apenas em termos pessoais, mas também para com familiares, amigos e conhecidos de quem serviam de intermediários na troca de correspondência, encomendas e bens. Através deste processo era possível introduzir em Moçambique fonogramas de música religiosa e de filmes, publicações religiosas, periódicos locais e nacionais indianos etc., mantendo as diversas populações ao corrente dos acontecimentos e das novidades do sub-continente. Este procedimento contribuiu para a manutenção do sentimento de ligação à zona referencial de origem, incluindo, logicamente, entre os hindu-gujarati que detinham oficialmente a nacionalidade portuguesa.

## **2.6. Independência de Moçambique e reterritorialização em Portugal: O período pós-1974**

O processo de descolonização que culminou com a independência de Moçambique relativamente à dominação colonial portuguesa (25 de Junho de 1975), e a guerra civil (1977-1992) que sobreveio a essa conjuntura, constituíram também momentos relevantes de apreensão identitária para a população hindu-gujarati. Com efeito, a orientação marxista e unipartidária que caracterizava o primeiro governo de Moçambique, chefiado por Samora Machel (1933-1986), implicou uma série de transformações políticas, sociais económicas (nomeadamente as nacionalizações e a rápida inversão das hierarquias raciais e sociais), que resultaram num novo fluxo migratório que passou também a incluir a Europa. Apesar de algumas famílias terem optado pelo regresso definitivo ao território indiano, outras tiraram partido da dispersão espacial (por várias nações) da família alargada e fixaram-se noutros territórios do leste africano. Outras ainda escolheram Portugal como ponto de fixação permanente, nomeadamente a cidade de Lisboa, tendo encetado o trajecto migratório frequentemente integrando o fluxo de retornados<sup>132</sup> e tirando partido da detenção da nacionalidade

---

<sup>132</sup> O processo de retorno massivo da população fixada nos ex-territórios coloniais começou a ocorrer após o 25 de Abril de 1974 e na sequência dos processos de independência das antigas colónias africanas. Estima-se que mais de meio milhão de portugueses tenham encetado o trajecto de retorno a Portugal, por vezes em circunstâncias bastante dramáticas (como a perda de bens e mesmo de familiares) sendo socialmente alcunhados por ‘retornados’, designação por vezes empregue com sentido pejorativo. O facto da esmagadora maioria desta população ter sido assimilada na sociedade portuguesa num período

portuguesa, ou permanecendo com o estatuto de emigrantes quando não se enquadravam na legislação referente à obtenção de nacionalidade entretanto aprovada<sup>133</sup>.

Um número menor de famílias adiou a partida de Moçambique, permanecendo no território aguardando os desenvolvimentos políticos. Uma parte dos estudos de caso referentes à prática de música *filmi* (cf. cap. III) centra-se neste período e é elucidativa de algumas das estratégias adoptadas por alguns grupos e indivíduos que permaneceram em Moçambique até aos primeiros anos da década de 1980, quando o acentuar da guerra civil colocou um termo às esperanças de uma permanência segura no território.

### **2.6.1. Estratégias e padrões de fixação na Área metropolitana de Lisboa**

Ao contrário dos indivíduos de descendência genealógica goesa, cuja presença é assinalada em Portugal desde o século XVII (Thomaz 1985; Sardo 1994), o número de imigrantes hindus da região indiana do Gujarat ou de Diu nunca foi representativo, na então metrópole. Razões históricas que passam pela centralidade da praça de Goa no contexto económico e administrativo do império português na zona do Índico explicam a presença de indivíduos de origem goesa em vários cargos da administração pública, nomeadamente nos territórios coloniais. Como capital do Império das Índias, Goa e a sociedade goesa ficou exposta e absorveu padrões de vida europeus de um modo que não se verificou nas (pequenas) praças de Damão ou de Diu. Por outro lado, a conversão de vários grupos goeses ao cristianismo a partir do século XVI, beneficiou não necessariamente a inserção, mas a tolerância que a sociedade portuguesa passou a exhibir, tanto nas colónias como, sobretudo, na metrópole, o que compreensivelmente nunca sucedeu de igual modo com migrantes hindus, ainda que detendo a nacionalidade portuguesa.

Por esse motivo, a presença mais visível de população hindu-gujarati em território português pós-colonial começou a ocorrer a partir dos primeiros anos da

---

relativamente curto tem sido apontado como um caso de sucesso de integração (Pires 2003) e de exaltação da característica magnânime da sociedade portuguesa (Almeida 2014).

<sup>133</sup> De acordo com Pires (*ibidem*), Almeida Santos aplicou legislação que conferiu um estatuto legal aos retornados. Todavia, de modo a evitar um afluxo populacional ainda maior, como o que deu origem ao movimento *pieds-noirs* em França, alterou a anterior legislação do período do Estado Novo que conferia nacionalidade portuguesa a todos os nascidos em território nacional, para uma maior exclusividade na obtenção desse direito. Na nova legislação, os nascidos em território colonial pré-independência tinham de provar deter ascendentes até à segunda geração no continente.

descolonização (1975-1976), particularmente na Área Metropolitana de Lisboa. Apesar disso, Malheiros (1992) indica o período situado entre 1982-85 como o pico da migração de hindu-gujarati para Portugal. Baseia a sua afirmação no facto de, na generalidade, os membros das comunidades hindu e muçulmana de Moçambique apresentarem menores índices de escolaridade e menor poder económico (se comparados com os seus congéneres das comunidades ismaelita e goesa), o que terá impedido a formação de um desejo rápido de partida. Adianta ainda que o facto de a comunidade ismaelita ter abandonado Moçambique em larga escala perante a ameaça das transformações sociais, políticas e económicas que se adivinhavam<sup>134</sup>, favoreceu a permanência dos pequenos comerciantes hindus, «...não apenas por serem os principais detentores dos contactos e da experiência comercial após a saída dos ismaelitas e portugueses, mas também porque a hipótese de retorno à iniciativa privada se foi acentuando no discurso oficial a partir do início dos anos 80.»<sup>135</sup> (*idem*: 182). Adicionalmente, a evolução dos acontecimentos para uma guerra civil, com a consequente agudização da instabilidade político-social, conduziu a um maior fluxo migratório.

Gabriel e Susana Bastos (1999: 109), citando os Censos de 1991 e de 1998, indicam que 78,6% dos imigrantes indianos fixados legalmente em Portugal habitavam na Região de Lisboa e do Vale do Tejo no início dos anos 90, tendo este número aumentado para 84,7% no final da mesma década. Apesar destes dados não poderem ser, de todo, conclusivos em relação à comunidade hindu-gujarati (na medida em que a religião deste grupo de imigrantes nunca é mencionada), podem, no entanto, servir como indicador para as estratégias de fixação dos membros desta comunidade. Aliás, para averiguações relacionadas com esta temática revelou-se fundamental a consulta do *Directório da Comunidade Hindu*, um documento produzido por essa instituição em 1990. Segundo um dos seus organizadores, Dólar Purshotan (secretário da CHP nesse período), este directório condensa as conclusões relativas a um inquérito realizado a

---

<sup>134</sup> Nomeadamente a nacionalização de diversas unidades produtivas, a transferência de poder para a “maioria negra” e a introdução de um sistema político de índole marxista.

<sup>135</sup> Uma interlocutora da comunidade ismaelita vai mais longe e aponta a inexistência de uma liderança forte entre hindus como o principal obstáculo à sua antecipação em relação aos acontecimentos políticos em Moçambique. Esta perspectiva encontra igualmente eco entre alguns interlocutores hindus: «...sabe, os ismaelitas vão para onde o Agha Khan os mandar. Como ele faz parte das Nações Unidas, consegue saber antes tudo o que se vai passar e avisa os seus seguidores, em segredo. É por isso que os ismaelitas saíram logo de Moçambique, já estavam preparados. Se ele os mandar para Portugal eles vão, se daí ele disser que é melhor irem para Londres eles também vão. Muitos já foram e continuam a ir... O hindu já não é assim, não liga muito à política, sabe, contenta-se com o seu negócio, mesmo que seja pequeno, não há tanto o espírito de grupo...» (Nayendre, conversa informal, 30 Maio 2002).

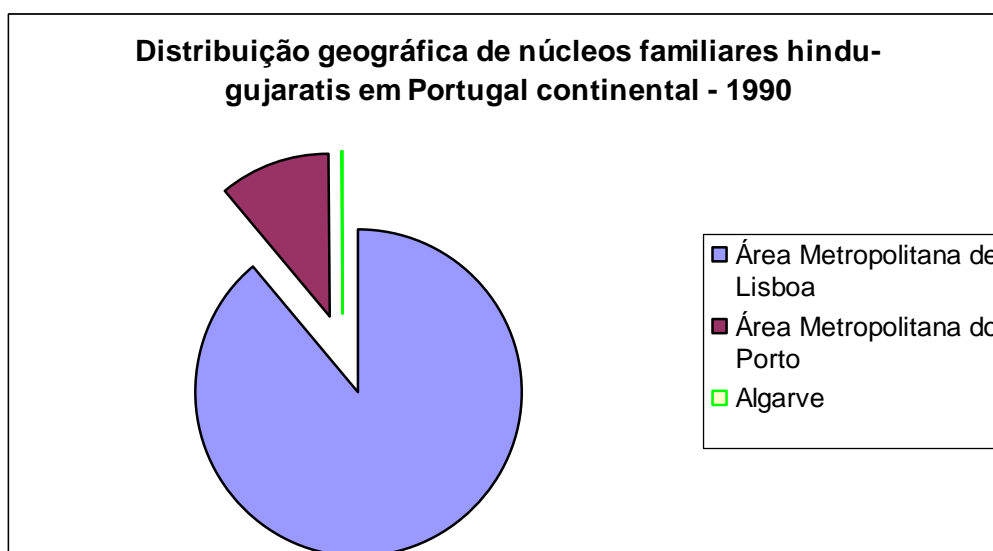
uma larga percentagem de agregados domésticos<sup>136</sup> da comunidade hindu-gujarati radicados em Portugal no final dos anos 80. Engloba um universo de 828 respostas, correspondentes a um igual número de agregados domésticos<sup>137</sup>. A utilidade desta publicação foi também comprovada pelo testemunho de outros interlocutores hindus, de casta e origem social diferenciada, que possuem cópias do mesmo documento, uma vez que foi distribuído por todos os sócios da CHP. Apesar do uso de uma metodologia pouco sistemática e aplicada por não especialistas, o objectivo deste trabalho de compilação denota um esforço em estabelecer uma rede de contactos intra-comunitários como estratégia de união e reterritorialização do grupo perante as então percebidas “dificuldades de adaptação a uma nova realidade”.

Segundo este inquérito, em 1990 residiam na Área Metropolitana de Lisboa pelo menos 737 unidades domésticas hindu-gujaratis (89%), contra apenas 88 na Área Metropolitana do Porto (11%). O mesmo documento assinala ainda a existência de 3 famílias radicadas no Algarve [cf. apêndice 2 para mais gráficos].

---

<sup>136</sup> Na medida em que não existem dados suficientes para caracterizar o género de relações familiares ou outro tipo de solidariedades nos vários universos domésticos dos hindu-gujaratis fixados na área de Lisboa, foi adoptada a definição de “agregado doméstico” para designar o conjunto de indivíduos que habitam debaixo de um mesmo tecto (podendo ou não partilhar uma qualquer relação de parentesco), desenvolvendo «vários tipos de relações sociais – de produção, de consumo, de reprodução, de parentesco – actualizadas habitualmente (mas nem sempre) numa determinada unidade territorial» (Bastos 1990: 11). Recuperando a perspectiva de Bastos no estudo desenvolvido na Quinta da Holandesa (*idem*), os dados disponíveis em relação à população hindu-gujarati (sobretudo os recenseamentos sócio-demográficos), além de escassos, proporcionam apenas «uma imagem estática (sincrónica) das configurações domésticas e não contempla[m] dimensões experienciais, ideacionais e simbólicas imprescindíveis para a compreensão integrada do modo de constituição, transformação e inter-relação das unidades domésticas» (*idem*: 14). Esta perspectiva permite ultrapassar os limites teóricos decorrentes do uso de definições como “joint-family”, ou “família múltipla” (termo aplicado à coexistência de vários núcleos familiares simples numa única unidade habitacional, podendo ainda cada um dos núcleos ter agregado a si parentes ou outros indivíduos a eles ligados por diferentes ordens de solidariedades), ou “família extensa” (quando uma única unidade habitacional é partilhada por um único núcleo familiar aumentado pela presença de outros elementos a ele ligado por relações parentais, sem contudo constituírem um segundo núcleo familiar), termos funcionais bastante comuns até à década de 1990 na literatura antropológica relacionada com o contexto sócio-cultural do sudoeste asiático, mas cujas limitações teóricas foram realçadas na produção científico-social, a partir do início da mesma década.

<sup>137</sup> A informação incluída neste documento contempla apenas o nome e o apelido do chefe de família, o nome do cônjuge, o número de filhos com respectivos nomes, contactos telefónicos e morada de residência. Embora este documento não possa, obviamente, ser representativo de toda a população hindu-gujarati residente na área de Lisboa em finais da década de 1980, Dólar Purshotan indicou tratar-se de um documento que integra uma parte substancial dessa população na época em que foi realizado. A sua pertinência é também acentuada pelo facto de ser o único conjunto de dados que contempla apenas indivíduos hindus de descendência indiana/gujarati.



Fonte: Directório da Comunidade Hindu – 1990

A elevada concentração de indivíduos na cidade de Lisboa denota uma tendência comum na demografia portuguesa. Há vários séculos que Lisboa continua a ser o ponto macrocéfalo do país e representa o local que oferece mais oportunidades, sobretudo para quem se dedica ao comércio e aos negócios.

Conversas mantidas com dezenas de membros da comunidade ao longo da investigação de campo permitem realçar duas grandes estratégias de fixação e de reorganização individual e colectiva num novo território:

a) Perante uma situação de migração forçada, ou semi-forçada, muitos indivíduos optaram por aproveitar redes pré-estabelecidas de conhecimentos e fixar residência junto de familiares, vizinhos, conhecidos e amigos pré-estabelecidos em Portugal. Esta estratégia foi particularmente visível nos bairros multi-étnicos (Bastos, 1999) de habitação degradada do vale do Areeiro (Lisboa)<sup>138</sup> e na Quinta da Vitória<sup>139</sup> (Portela de

<sup>138</sup> Até 1998, o vale do areeiro constituía uma zona de habitação degradada, integrada na freguesia lisboeta do Alto do Pina e situada entre a continuação da Avenida Estados Unidos da América (actualmente uma via que liga à zona de Chelas) e a zona traseira dos edifícios do início da Avenida Gago Coutinho (sentido aeroporto) e da Rotunda das Olaias. Esta área habitacional desenvolveu-se em torno da via-férrea da linha do Norte (ou da Azambuja), entre os apeadeiros ferroviários do Areeiro e de Chelas, contemplando as Quintas da Holandesa, dos Passarinhos, da Montanha, da Noiva e do Monte Coxo. As três primeiras começaram a desenvolver-se a partir do final dos anos 70, mediante o estabelecimento de retornados das ex-colónias, mas sobretudo através da fixação de população hindu-gujarati proveniente de Moçambique.

<sup>139</sup> A Quinta da Vitória era a designação de um bairro de habitação degradada situado na freguesia da Portela de Sacavém (concelho de Loures), estabelecendo fronteira com a freguesia dos Olivais (concelho de Lisboa). O urbanismo degradado e improvisado da Quinta da Vitória representava um contraste bastante acentuado com a restante paisagem urbana da freguesia, facto que explica a distinção local entre o “bairro das torres” (Urbanização da Portela) e o “bairro das barracas” (Quinta da Vitória). De acordo com Cachado (2000), à população de origem portuguesa e africana aí residente desde a segunda metade da década de 1970, veio juntar-se população hindu-gujarati a partir do início da década de 1980, nomeadamente indivíduos de castas com menor poder económico, quase todos de origem *divasha*,

Sacavém), actualmente Bairro Alfredo Bensaúde. Aliás, estes bairros desenvolveram-se, sobretudo, a partir da década de 1970, em sequência dos fluxos migratórios resultantes dos vários processos de descolonização dos ex-territórios coloniais. Dado que não foi possível transportarem consigo muitos dos seus bens nem capital financeiro, muitos dos migrantes dos ex-territórios ultramarinos tiveram de estabelecer-se em bairros de habitação degradada, vulgarmente denominados por “bairros de lata”. No caso dos migrantes hindus de etnia indiana esta situação começou a verificar-se logo após a chegada das primeiras famílias, em 1975, acentuou-se ao longo dos anos 80 e prolongou-se até aos primeiros anos do século XXI, período em que se colocou em prática um programa de intervenção social ao abrigo do PER (Programa Especial de Realojamento) com vista ao realojamento das famílias residentes nestes bairros<sup>140</sup>. A partir da década de 90, o local de origem dos novos migrantes começou a ser a Índia, mediante o estabelecimento de laços matrimoniais.

b) Os indivíduos e/ou famílias com maior capacidade económica aproveitaram para procurar residência junto do local de trabalho (que na maioria das casos coincidia com uma actividade comercial), ou adquirir habitações verticais nas zonas de subúrbio então (anos 70 e 80) em desenvolvimento (Santo António dos Cavaleiros / Cidade Nova / Torres da Bela Vista, Odivelas, margem sul do Tejo, Amadora etc). Mas mesmo os indivíduos que começaram por estabelecer-se em bairros de habitação degradada, à medida que foram acumulando riqueza (em larga medida resultante da já referida ligação ao comércio), procuraram estabelecer-se em núcleos habitacionais nos arredores da capital, onde o preço dos andares era mais acessível, mas de melhor qualidade. Esta tendência começou a verificar-se a partir do início dos anos 80, prolongando-se até aos

---

maioritariamente de castas *khania*, *sutar*, *fudamiá* e *kharva* (cf. também Bastos & Bastos 2001). A partir da transição para o século XXI, o bairro foi alvo de uma requalificação

<sup>140</sup> Entre 1995-1998 foram realojadas 438 famílias da Quinta da Montanha, tendo sido indemnizadas 32 famílias e 34 excluídas por possuírem alternativa habitacional (site da CML, 2002). O processo de realojamento distribuiu-se pelo Bairro do Armador (junto a Chelas), Casal do Machado (Olivais) e Urbanização das Olaias. O mesmo processo ocorreu na Quinta da Holandesa, onde as 539 famílias recenseadas no PER foram distribuídas pelo Bairro do Armador, Bairro da Flamengo e Bairro dos Alfinetes (todos estes situados na zona de Chelas), no Casal do Machado (Olivais) e na Urbanização das Olaias. O conjunto de agregados domésticos do vale do Areeiro constituía provavelmente a maior fatia da população hindu-gujarati do concelho de Lisboa. A distribuição das famílias por diferentes bairros sociais de características multi-étnicas, originou uma tendência para a desagregação dos agregados domésticos estruturados sobretudo em famílias múltiplas ou extensas, por grupos constituídos por um único núcleo doméstico.

nossos dias. A Cidade Nova<sup>141</sup>, em Santo António dos Cavaleiros será, talvez, o melhor exemplo desta estratégia.

Num estudo desenvolvido na Quinta da Holandesa no final dos anos 80, S. Bastos (1990) assinalou a existência de dois grandes modelos migratórios entre os moradores hindu-gujarati, evidenciando uma tendência que caracterizaria a população hindu-gujarati de outros bairros de habitação degradada: por um lado, o investimento numa migração temporária, predominantemente masculina, com um retorno relativamente rápido ao local de origem (particularmente Diu e Fudam) mediante a aquisição de algum capital financeiro, caracterizou o padrão migratório predominante nos primeiros anos; por outro, o desenvolvimento de uma migração definitiva caracterizada pela transferência e fixação local do total dos agregados familiares, foi-se acentuando a partir dos anos 80. Num e noutro caso, a instalação no novo espaço operou-se mediante o desenvolvimento de uma estratégia de congregação espacial à semelhança do que sucedera em Moçambique. Segundo S. Bastos (*idem*), este modelo de fixação alicerçou-se numa tendência para a recomunitarização que encontra fundamento histórico-geográfico na ligação da quase totalidade dos habitantes hindus deste bairro às localidades indianas de Diu e de Fudam. Este facto explica a homogeneidade linguística e religiosa deste grupo. Por outro lado, a reconstituição local do espaço genealógico de origem terá incentivado o desenvolvimento de uma colónia parcialmente endogâmica (*idem*) complementada e preservada através do estabelecimento de trocas constantes sobretudo com Diu e Fudam, mas também com outras “comunidades satélites” situadas na costa oriental africana, na Inglaterra e em diferentes áreas residenciais da zona metropolitana de Lisboa. Este movimento de visitas regulares ao espaço de origem gerou um fluxo constante de capital humano e financeiro originando um “sistema comunitário trans-espacial” (*idem*: 8), perpetuado

---

<sup>141</sup> Apesar de estar integrada na freguesia de Santo António dos Cavaleiros (criada na segunda metade da década de 1960), a urbanização da Cidade Nova é de construção mais tardia (finais da década de 1970). O período de início de comercialização dos fogos (1978), aliado ao seu baixo custo, atraiu não apenas clientela portuguesa, como também imigrantes oriundos das ex-colónias. Entre as comunidades de origem indiana, os hindus estão, aparentemente, em maior número entre a população local, circunstância que Malheiros (1999) atribui ao facto do grosso da imigração hindu para Portugal não ter tido início logo nos primeiros anos da descolonização. O processo de fixação de famílias hindus neste bairro passou pelo estabelecimento de redes familiares e de conhecimentos. Desse modo, ao longo das décadas de 1980 e 1990, familiares, conhecidos e amigos vieram juntar-se aos indivíduos previamente estabelecidos na zona, frequentemente por influência e conselho destes últimos. Este panorama pode estar na origem do grande número de famílias de casta *vandja* que habita no bairro, apesar de poderem ser encontrados também moradores de casta *sutar*, *lohana* e *vania*. Para uma caracterização da população hindu-gujarati residente na área de Santo António dos Cavaleiros / Cidade Nova, cf. Malheiros *ibidem* e Lourenço 2003.



pela troca de jovens esposas entre a comunidade de origem e as “comunidades satélites” (o que por sua vez potenciou o fluxo de famílias entre as várias comunidades) e pela convocação de elementos solteiros do sexo masculino (por parte de parentes e de amigos) para os novos locais de fixação. Tanto por questões de rentabilização do espaço residencial, como por solidariedade parental ou de casta (*jati*) a maior parte das famílias hindus do vale do Areeiro partilhavam o espaço habitacional com parentes próximos ou afastados, ou alugando-o a outras famílias ou a indivíduos (oriundos da comunidade de origem), solteiros, em situação de migração temporária ou em vias de contrair matrimónio<sup>142</sup>.

Uma fracção substancial dos indivíduos ligados tradicionalmente à actividade comercial dedicaram-se precisamente a essa actividade. Malheiros (*ibidem*) associa as estratégias dos comerciantes hindus à categoria do “empresarialismo étnico”, conceito aplicado a uma estratégia comercial apoiada na organização familiar ou mesmo colectiva onde a experiência horizontal (de grupo) e/ou vertical (geracional) na prática do comércio é associada a uma utilização das condições existentes no local de destino. Deste modo, muitos dos comerciantes que se dedicavam ao ramo do vestuário em Moçambique, transitaram para outros ramos de actividade comercial após a fixação em Portugal, frequentemente explorando novos ramos de comércio direccionados para a população de genealogia indiana, mas progressivamente, em muitos casos, abrindo o seu negócio à população generalista.

### **2.6.2. O associativismo como estratégia de reorganização do grupo**

A relativa homogeneidade linguística e religiosa da população hindu-gujarati incentivou o desenvolvimento de associações, que conferiram o enquadramento legal para a defesa dos interesses do grupo, e passaram a estruturar a actividade simbólica da “comunidade”, nomeadamente através da organização de eventos sociais (casamentos, festas de comissões de jovens, e.o.) e, sobretudo, através da realização de festas tradicionais/religiosas (p.ex.: *navratri*) e prestação de serviços rituais (*havan*, *katha*, *aarti* etc.). A Comunidade Hindu de Portugal (CHP – fundada em 1982, no desenvolvimento de uma comissão ad-hoc formada logo em 1976), foi a primeira

---

<sup>142</sup> O supra-citado estudo de S. Bastos, baseado em censos efectuados na Quinta da Holandesa, mostrou que 71% dos hindus residentes no bairro integravam grupos domésticos do tipo família múltipla (31.1%) e família extensa (40%), contra apenas 26.7% adstritos a famílias de tipo simples e 2.2% a agregados sem núcleo familiar.

instituição a representar o grupo perante as autoridades portuguesas, mediando as negociações com a Câmara Municipal de Lisboa para a cedência de um terreno onde foi construído um templo (Rhada Krishna Mandir, situado no Lumiar, na área de Lisboa), cuja inauguração, em 1998, constituiu um ponto alto da afirmação da cultura Hindu, Gujarati e até mesmo indiana no território continental português. Este momento foi potenciado pela inauguração da escultura de Mahatma Gandhi (Mohanadss Karamchand Gandhi) e sua mulher (Kasturba Mohandas Gandhi) no jardim adjacente ao templo, promovendo a associação da imagem da CHP à “grande tradição” hinduísta e à “nação indiana”. Outras instituições foram criadas com o objectivo de servir populações mais localizadas (Associação Templo de Shiva, na freguesia de Santo António dos Cavaleiros, fundada no início dos anos 80, mas formalizada em 1985<sup>143</sup>), promoção de valores culturais/nacionais (Bharatiya Vidya Bhavan, instituição cultural de origem indiana, cuja delegação fundada em Lisboa no final dos anos 80, teve uma duração efémera) ou cultos devocionais hindus específicos (Missão Swaminarayan Portugal – versão BAPS, Bochasanwasi Shri Akshar Purushottam Swaminarayan Sanstha –, instituída em Lisboa em 1984), contando-se ainda a colectividade informal estruturada em torno do templo Ambé Ma (Quinta da Vitória, Portela – arredores de Lisboa). Apesar da diversidade de práticas religiosas que marcam o segmento da população hindu-gujarati, na sua vasta maioria esta população reconhece-se na linha Sanatan Dharm – filosofia devocional com orientações pan-hindus com prescrição de culto de todas as divindades e união de todas as crenças hindus. Esta ideologia devocional constitui uma tentativa para conferir alguma unidade a um conjunto diversificado de práticas e de cultos religiosos, por vezes antagónicos, mas que, por motivos estratégicos relacionados com o transnacionalismo migratório e com os apelos nacionalistas à “unidade hindu” (*hindutva*) começaram, ao longo do século XX, a ser permeáveis entre si – cf. ponto 2.8. para um enquadramento desta problemática à luz do nacionalismo hindu numa dimensão transnacional.

---

<sup>143</sup> Em 2002 foi cedido pela Câmara Municipal de Loures um terreno na localidade de Torres da Bela Vista para a construção de infra-estruturas de apoio às actividades da ATS, incluindo actividades desportivas extensíveis à população da área envolvente, o que se saldou pela construção de um pavilhão desportivo que aloja um pequeno *mandir*. Essas infra-estruturas vieram substituir a Escola Secundária da Cidade Nova (Escola Secundária dos 2º e 3º ciclos, General Humberto Delgado) e o pavilhão da Associação de Moradores de Santo António dos Cavaleiros (AMSAC), espaços durante várias décadas alugados pela ATS para a realização cerimónias de casamento e rituais mais relevantes do calendário religioso hindu.

## 2.7. Remigração para Inglaterra a partir da década de 1990: Aproveitamento e ampliação de redes transnacionais

Sobretudo a partir da década de 1990 acentuou-se a trajectória migratória para cidades inglesas como Londres e Leicester por parte de hindu-gujarati residentes em Portugal. As oportunidades de circulação na Europa resultantes da adesão de Portugal à então CEE (1986), facilitaram este fluxo migratório, que fora substancialmente estimulado por razões profissionais (o desejo de auferir de um salário mais elevado), mas também familiares (matrimónios, junção da família nuclear ou extensa, etc.) e sociais (a expectativa de benefício de regalias do estado inglês, nomeadamente no que diz respeito ao apoio financeiro a famílias com menores até três anos de idade). Na generalidade, à partida inicial da população adulta masculina, vir-se-ia juntar a restante família nuclear ou extensa mediante a aquisição de progresso económico por parte do primeiro elemento. Esta propensão migratória foi inicialmente manifesta entre castas *diveshas*. Todavia, após a transição do século, a instabilidade político-financeira de Portugal aliada à forte concorrência mercantil por parte dos comerciantes de origem chinesa, obrigaram igualmente à (re)migração para Inglaterra de indivíduos de castas tradicionalmente associadas a actividades comerciais (*lohanas*, *vandjas*). Alguns destes tiraram partido de recursos e redes de solidariedade providenciadas por familiares anteriormente estabelecidos em Inglaterra (nalguns casos grupos familiares detendo um percurso migratório associado a territórios africanos que tinham estado sob dominação colonial inglesa), o que facilitou o seu enquadramento social e a sua inserção no mercado de trabalho em Inglaterra. A larga maioria dos *divesha* que migraram de Portugal fixaram residência na cidade de Leicester (nomeadamente no bairro circundante a Belgrave Road<sup>144</sup>) e na área noroeste de Londres, particularmente nos distritos londrinos de Brent (sobretudo as áreas de Alperton e Wembley), Harrow

---

<sup>144</sup> A área de Belgrave Road fica situada a norte da cidade de Leicester. Começou por ser habitada por indo-descendentes, sobretudo de religião hindu, oriundos do Uganda e do Quênia ao longo da década de 1960, que elegeram a área na sua estratégia de recomunitarização por motivos económicos (sendo uma área desfavorecida, as rendas eram mais baratas) e sociais (tratava-se uma área afastada das áreas centrais da cidade, habitados por uma maioria branca frequentemente racista relativamente aos novos habitantes chegados de África). O crescimento e prosperidade acompanharam o processo de ‘indianização’ da zona, motivando que transitasse de uma área periférica (inclusivamente da economia étnica local) para um espaço central não apenas na economia da cidade como sobretudo na promoção das políticas de multiculturalidade de Leicester (Virdee 2009). De acordo com estatísticas retiradas de *A Vision of Britain through time* (baseada nos censos de 2001), a população hindu da área Leicester perfaz 15% (15.2% nos censos de 2011), mas esta informação não especifica origem nacional ou regional dos aderentes. Cf. [www.visionofbritain.org.uk/unit/10168715/rate/REL\\_hindu](http://www.visionofbritain.org.uk/unit/10168715/rate/REL_hindu)

(particularmente Harrow, Rayners Lane, Harrow-on-the-Hill e Harrow & Wealdstone) e Ealing (especialmente Southall), mas não se limitando a estes<sup>145</sup>. Regra geral, os *diveshas* empregaram-se na construção civil e no circuito fabril. Como estratégia de fixação, fomentaram a coesão familiar, aglomeração residencial e o desenvolvimento de solidariedades inter-casta como estratégias de amparo e benefício do grupo, e como modo de recreação de parte dos hábitos sociais que eram comuns à sua zona de genealogia original e a Portugal. A formação da Diu Community of Southall (precisamente em Southall, no atrás referenciado distrito londrino de Ealing) constitui provavelmente o melhor exemplo desta estratégia de coesão intra-comunitária. Esta associação foi fundada em 2003 e rapidamente reproduzida pela Diu Community Centre of Leicester<sup>146</sup> em 2004, por via de redes familiares e de casta. Tal como indicado pelos seus líderes, ambas as associações têm como objectivo juntar indivíduos ou famílias genealogicamente ligadas a Diu ou Damão, independentemente da casta, classe social ou mesmo religião<sup>147</sup>. Em simultâneo, e ao longo do período de investigação de terreno, foi possível diagnosticar o facto da população *divesha* residente na área de Wembley associar-se informalmente (por vezes com a denominação de Diu Community of Wembley) por ocasião de festivais religiosos (p.ex.: festival *navratri*), usualmente recorrendo às instalações e aos expedientes da Brent Indian Association<sup>148</sup>, situada nessa área da grande Londres.

Concomitantemente ao processo associativo (e também por via deste), algumas castas mantêm e estendem a sua influência num nível transnacional, através da

---

<sup>145</sup> De acordo com informação disponibilizada em *A Vision of Britain through Time*, apesar da população hindu perfazer apenas 1% da população inglesa, a percentagem de hindus no município de Harrow é de 20% (25.3% nos censos de 2011) e no município de Brent de 17% (17.8% nos censos de 2011). Contudo, tal como referido na nota anterior, esta informação não especifica por nacionalidades ou regiões de genealogia. Cf. *link* indicado acima.

<sup>146</sup> A Diu Community Centre of Leicester estava ainda numa fase inicial de organização aquando do desenvolvimento da pesquisa de terreno na cidade de Leicester em 2005 e 2006. Em 2010, a página internet da Diu Community of Southall integrava um directório com o nome dos seus membros (chefes de família), o que poderá ser útil para uma investigação mais aprofundada deste segmento populacional (cf. [www.diuccs.co.uk/Diu\\_Community\\_Members\\_Names.html](http://www.diuccs.co.uk/Diu_Community_Members_Names.html))

<sup>147</sup> Teoricamente, indivíduos de religião muçulmana de Diu ou Damão podem ser aceites como membros de ambas as organizações. Todavia, esta hipótese parece ser apenas operativa num nível discursivo. Na prática, ambas as associações mantêm-se acessíveis apenas a indivíduos de religião hindu.

<sup>148</sup> Com uma ligação estreita ao município de Brent, trata-se de uma associação com um estatuto de instituição de caridade, dedicada ao apoio aos imigrantes e comunidades de origem indiana, incluindo instalações para a realização de eventos religiosos, culturais e sociais, situadas em Ealing Road, Alperton, Wembley Central. É neste espaço que a Diu Community of Wembley organiza usualmente eventos rituais e religiosos, apesar de recorrer também por vezes à Copland School de Wembley. Para mais informações, cf. [www.brentindianassociation.org](http://www.brentindianassociation.org) ou [www.biauk.com](http://www.biauk.com) Em 2014 figuravam 3 perfis Facebook denominados ‘Diu Community UK’, que segundo alguns interlocutores estavam associados a membros da Diu Community of Wembley. Todavia, nenhum desses perfis apresentava informação relevante.

preservação de regras e regulamentações de casta entre a população migrante. De facto, estes últimos contribuem inclusivamente para o suporte financeiro dos organismos de casta na Índia, como os *nati panch* (grupo de cinco líderes de casta) e o *panchayat* (congregação de casta). Nesse sentido, a identidade de casta e as suas práticas parecem ainda desempenhar um papel considerável na gestão de alguns aspectos centrais do ciclo de vida dos indivíduos (p.ex.: casamentos, rituais funerários, rituais específicos à casta) e na mediação de relações sociais (p.ex.: divórcios, disputas de propriedade, relacionamentos inter-casta)<sup>149</sup>.

### **2.7.1. O passado colonial e o estabelecimento de estratégias de identificação e de desidentificação intra-comunitária: *portuguesia* e *londrinos***

A perpetuação, entre as castas *diveshas*, de alguns elementos culturais e religiosos (p.ex.: o culto das várias formas da Mãe Deusa, ou Mataji; a prática de possessões rituais, sobretudo entre a casta *sutar*, mas não limitada a esta; o consumo de carne e de álcool, etc.) que divergem do *ethos* sócio-religioso de castas hindu-gujarati britânicas (p.ex.: *lohanas*, *patels*, *patidars* etc.), na sua maioria seguidores do hinduísmo *Vishnaya* (p.ex.: devoção Pushtimarg) ou de práticas associadas com o movimento religioso Swaminarayan, tem resultado na recuperação de novas categorias de identificação que reflectem a sua experiência colonial.

Bastos e Bastos (2002) e Trovão (2010) mostraram como a mobilização do seu passado colonial, neste caso, a identificação ambivalente dos migrantes gujaratis que passaram por África com os colonizadores portugueses ou britânicos é, ainda na actualidade, mobilizada na área da grande Londres para enfatizar tensões entre ambos os grupos, os gujaratis associados ao passado colonial português e aqueles associados ao passado colonial britânico (*portuguesia* and *londrinos*, respectivamente). Neste contexto, um passado colonial que produz identificações na actualidade com uma nação europeia periférica ou com uma das principais potências europeias (Grã-Bretanha) na ordem mundial actual torna-se um modo de imaginar e desenvolver “novas categorias e

---

<sup>149</sup> A investigação de terreno deparou com alguns exemplos da influência dos costumes da *nati* na vida dos indivíduos, como por exemplo a impossibilidade de casamento endogénico por parte de indivíduos declarados como expulsos da casta por parte do *panchayat*. Alguns dos interlocutores críticos da perpetuação do sistema de castas queixam-se do fenómeno da existência de imigrantes de meia-idade que nunca chegaram a casar devido ao seu estatuto de *outcast* (considerando a prática do casamento endogâmico).

narrativas identitárias na gestão de dinâmicas de poder no período pós-colonial” (*op.cit*: 94).

Contudo, apesar dos processos de distinção ocorrendo a nível endógeno a população hindu-gujarati está igualmente exposta a processos identitários que resultam, de uma forma crescente de dinâmicas transnacionais de actuação, como seja o nacionalismo indiano, nomeadamente o nacionalismo hindu, que actua de formas diversas (e imprevisíveis) sobre as populações da diáspora, mas usualmente no sentido de promover e disseminar formas específicas de ortodoxia hindu tendentes à homogeneização das práticas e à ascendência bramânica sobre as representações do hinduísmo na Índia e no hinduísmo transnacional.

## **2.8. Algumas reflexões sobre a articulação entre nacionalismo hindu e as formas de hinduísmo praticadas entre os hindu-gujarati na diáspora**

Um dos aspectos relevantes para a compreensão da dimensão nacionalista do hinduísmo na Índia e entre as comunidades indianas em diáspora prende-se com os processos de afiliação de inúmeros templos dentro e fora da Índia com a ‘ideologia’ Sanatan Dharm. Apesar de sempre se ter verificado a tendência para a tentativa de instrumentalização de populações de origem indiana na diáspora por parte de várias *sampradaya* hindus (p.ex.: Arya Samaj), o período pós-partição marcou o início de uma crescente influência da ‘ideologia’ Sanatan Dharm tanto na Índia como na diáspora, como expressão do domínio da ideologia nacionalista indiana de tendência ecuménica e ortodoxa, tendente a conglomerar várias *sampradayas* – sobretudo as que centram o culto em torno de ídolos (ao contrário do movimento Arya Samaj, de base fortemente iconoclasta, se bem que também bastante relevante na disseminação do nacionalismo indiano). Um dos resultados deste processo, foi a adesão à ideologia Sanatanista de uma parte substancial das populações indianas da diáspora, inclusivamente populações que nas primeiras décadas do século XX tinham desenvolvido afiliações ao movimento Arya Samaj (cf. Bhaskar & Bhat 2007 para o exemplo das Ilhas Maurícias), sendo inclusivamente de considerar a hipótese de um processo semelhante ter ocorrido em Moçambique, uma vez que o *mandir* conglomerador da população hindu-gujarati da então Lourenço Marques, o Bharat Samaj Ved Mandir, era de afiliação Arya Samaj, pelo menos nas fases iniciais do seu funcionamento. Ao nível simbólico e material, a

filiação na linhagem Sanatan Dharm manifesta-se no *mandir* através na presença de *murtis* dedicadas a diferentes divindades do panteão hindu, mesmo quando cada templo é dedicado a uma divindade tutelar, como sucede p.ex. no Radha Krishna Mandir, erigido na zona do Lumiar em Lisboa e dedicado a Krishna e sua consorte Radha, mas exibindo igualmente *murtis* simbolizando Shiva (e sua consorte Parvati), Rama (acompanhado de Sita), Ambé Ma, Hanuman, Shri Natji, etc. Apesar da orientação central Vishnuita do mandir, a presença de *murtis* de divindades diferenciadas garante que cada *bhakta* se sente representado no templo, não obstante a sua *sampradaya* ou divindade preferencial de culto. Um processo semelhante pode ser encontrado no *mandir* da Associação Templo de Shiva, na zona de Santo António dos Cavaleiros (área de Lisboa), com a diferença de aqui ser Shiva a divindade tutelar. Também na região de Alperion (Wembley), em Londres, o *mandir* local, Shree Sanatan Hindu Mandir (frequentado por populações hindus de genealogia gujarati, incluindo de origem *divasha*) patenteia uma orientação pan-hindu. Este templo é gerido pela instituição de beneficência, Shri Vallabh Nidhi UK, que mantém um templo semelhante na área de Leytonstone (East London), denominado Sanatan Hindu Mandir Leytonstone. Ambos os templos incluem na sua denominação o termo *Sanatan* de modo a enfatizar uma dimensão ecuménica e não sectária<sup>150</sup>. Todavia, a associação Shri Vallabh Nidhi UK foi consolidada por hindus de orientação *vaishnav*, muitos deles de casta *patel* e *lohana*, próximos da *sampradaya* Pushtimarg, adjacente a padrões bramânicos de hinduísmo. Trata-se de uma estratégia adoptada por castas em processos de promoção e progressão do estatuto da identidade do grupo por via da religião, com consequente adopção de tradições *shatrik* (de Shastra – escrituras fundadoras, imutáveis, superiores, conotadas com pureza do conhecimento), próximas ou perpetuadas por linhagens bramânicas do hinduísmo (Trovão 2010). Nesse sentido, é possível ler no site da instituição acima indicada:

«What does Sanatan Dharma mean?

‘Sanatan’ means eternal, and ‘Dharma’ means Religion. We believe that our religion has existed since the beginning of time and will exist forever. Therefore, our religion is called Sanatan Dharma.

Sanatan Dharma is extremely extensive therefore it has many principles. However there are five main principles each beginning with the letter P. These

---

<sup>150</sup> Cf. [www.synuk.org](http://www.synuk.org)

are as follows: *Parmeshvar* (God); *Prathna* (Prayer); *Punarjanma* (Reincarnation); *Purushartha* (Law of action); *Prani-Daya* (Compassion for all living things).

Our scriptures are known by the name of Shastra. There are many scriptures in Sanatan Dharma. The scriptures tell us what we should do and not do. By reading the scriptures our mind becomes purified and we grow closer to God.» ([www.svnuk.org](http://www.svnuk.org))

Este processo é comum a inúmeros outros templos existentes não apenas na área de Londres como em toda a Inglaterra, como é o caso do Shree Sanatan Mandir Leicester<sup>151</sup>, ou o Shree Hindu Temple & Community Centre, também situado em Leicester<sup>152</sup>, ambos frequentados por hindu-gujarati *portuguesiá* de várias castas (incluindo castas *diveshas*) aquando da realização de trabalho de terreno em 2005 e 2006. Este apelo ecuménico sob égide de *sampradayas* associadas à ‘grande tradição’ pode constituir um indicador da propensão para a abrangência de vários manejos do hinduísmo (incluindo aqueles associados às tradições populares – discursivamente e ideologicamente representadas como inferiores), sob a égide bramânica no âmbito da qual a categoria ‘Sanatan Dharm’ funciona como lógica congregadora.

Na verdade, em consonância com o excerto acima, Sanatan Dharm trata-se de uma expressão que grosso modo pode ser traduzida por ‘lei divina eterna’ (Sanatan – eterno, também o nome de um dos discípulos de Vishnu; Dharma – lei/padrão normativo de vida, de origem divina e revelada nos textos Védicos). Igualmente de teor reformista e nacionalista mas antagónico à iconoclastia Arya Samaj (e às actividades dos missionários cristãos), em 1895 foi fundado o movimento Sanatan Dharma Sabha, sob a liderança de Deen Dayal Sharma (McKean 1996) que mais tarde viria igualmente a contribuir para a fundação da Bharata Dharma Mahamandala também em aberta oposição ao movimento Arya Samaj (Rambachan 2013; McKean 1996)<sup>153</sup>. Todas estas

---

<sup>151</sup> Cf. [www.sanatanmandirleicester.com](http://www.sanatanmandirleicester.com)

<sup>152</sup> No texto de apresentação do templo situado no website, é possível ler-se: «Registered Charity, Leicester’s Shree Hindu temple was established in 1969. It is the first Hindu Temple to be opened in the United Kingdom. Our Mission: It was founded on pure Sanatan Dharma; the timeless consciousness of God, as taught by Krishna in the *Bhagavad Gita*. We believe that all religions stem from, and merge into the one Reality; God is One, though His forms are many.» ([www.shreehindutemple.net/about-the-temple/temple-history/](http://www.shreehindutemple.net/about-the-temple/temple-history/))

<sup>153</sup> Lutgendorf (1991) faz referência a instituições de orientação sanatanista fundadas num período anterior, como a Sanatan Dharm Rakshini Sabha (Associação para a defesa da religião eterna), fundada em Calcutá logo em 1873, e a Hindu Dharm Prakashik Sabha (Sociedade para a promulgação da fé hindu) fundada no estado do Punjab por volta do mesmo período.



instituições surgiram no contexto dos reformadores e movimentos modernos que emergiram a partir da “Hindu Renaissance” do século XIX (Lutgendorf 1991)<sup>154</sup>, com a nuance da oposição à ortodoxia iconoclasta e igualitária Arya Samaj ter dado origem a inúmeras instituições de orientação Sanatan Dharm, nomeadamente a partir da última década do século XIX (*ibidem*). Se a competição pela adesão de devotos foi mantida ao longo do período do *British Raj*, após a partição verificou-se uma gradual ubiquidade da ideologia Sanatan Dharm (aliada a ideais nacionalistas), sem que necessariamente essa ‘tendência ideológica’ manifestasse uma linha homogênea de pensamento:

«However faction ridden at times, the Arya Samaj was at least a definable organization with a common creed... But Sanatan Dharmis professed no distinctive set of beliefs beyond a general concern for the propagation of ‘ortodox religion’, and their organizations present a bewildering variety of formulations and reformulations” (Bayly citado por Lutgendorf *ibidem*: 362).

Na sua reflexão sobre Sanatan, Lutgendorf (*ibidem*) propõe que desde finais do século XIX, esta categoria designa mais uma ortopraxis do que propriamente uma ortodoxia, advogando práticas como a do *puja* (ritual) e do *aarti*<sup>155</sup>, a realização de peregrinações e a perpetuação de regimes de casta e de linhagem. Adicionalmente, os seus aderentes podiam ser caracterizados mais pela negação de práticas do que propriamente pela adesão a uma ortodoxia de pensamento (p.ex.: não ser Arya Samaj ou Brahmo Samaj<sup>156</sup>, não ser cristão ou ‘ocidentalizado’, não advogar casamento de mulheres viúvas, a ‘iniciação’ de elementos de castas de intocáveis<sup>157</sup>, ou o abandono da adoração de imagens). Segundo indica Lutgendorf (*ibidem*), nas primeiras décadas do século XX floresceram centenas de associações de carácter Sanatanista (frequentemente

---

<sup>154</sup> Para uma reflexão crítica sobre o próprio conceito de ‘Hindu Renaissance’, cf. Lutgendorf 1991. Por exemplo: «The notion of a Hindu Renaissance championed by a progressive elite, eschewing centuries of superstition and selectively rediscovering the best in its own heritage, has by now filtered back through the writings of academicians to become pervasively constitutive of the concept (though not the practice) of Hinduism held by large numbers of Indians. This trend of thought as Agehananda Bharati points out tends to blur the particulars and diversities of the tradition and replace them with a vague and generalized set of principles couched in “the neo-Vedantic diction of Renaissance thought”. It also contributes to the disparagement of traditional sadhus and teachers and to a disproportionate emphasis (again, more in theory than practice) on certain Sanskrit ‘great tradition’ texts: “Indians and sympathetic occidentals alike have come to regard the *Bhagavadgītā* as the Hindu Bible”» (*ibidem*: 361).

<sup>155</sup> Cf. ponto 4.5. para uma análise do *aarti* entre os hindu-gujarati.

<sup>156</sup> Movimento reformista de tendência ecuménica e monoteísta, iniciado no final do século XIX na cidade de Calcutá.

<sup>157</sup> Sobre a questão das castas dos intocáveis na Índia, cf. Deliége 1999.

derivado da necessidade de responder a necessidades locais, como a protecção da sacralidade da vaca, ou de modo a responder à ‘ameaça’ Arya Samaj), contribuindo para a transição de um revivalismo hindu para um hinduísmo de cariz populista, por via da acção de activistas, do incremento da imprensa escrita e de instituições de ensino do sânscrito e dos ‘costumes hindus’. Existe uma escassez de dados e de investigação publicada referente ao modo como Sanatan Dharm se articulou com a ideologia nacionalista religiosa *hindutva* ao longo do século XX, apesar da profusão de estudos sobre nacionalismo indiano<sup>158</sup>. Todavia, McKean (1996) realça como influência do pensamento de S. D. Savarkar, figura central da ideologia *hindutva*<sup>159</sup>, que apropriou e passou a representar Sanatan Dharm enquanto taxonomia religiosa para designar a ‘religião praticada pela maioria dos hindus’, enfatizando assim a distinção relativamente à categoria ‘hinduísmo’, por vezes olhada com desconfiança por ser encarada enquanto importação estrangeira (de origem persa), mas também por traduzir, por exemplo na perspectiva de Savarkar, um conjunto de práticas e crenças religiosas abrangendo apenas uma parte dos hindus, uma vez que praticantes do jainismo podiam ser considerados hindus apesar de não praticarem o ‘hinduísmo’ (McKean 1996: 82; Savarkar s.d.). Ainda na mesma lógica *hindutva*, religiões não sanatanistas como as religiões Sikh, Jainista, Arya Samaj e Budista podiam ser perspectivadas racialmente, culturalmente e nacionalmente como hindus (*ibidem*). Deste modo, a ideologia *hindutva* corresponderia à totalidade histórica, cultural e racial da nação indiana e do ‘povo’ hindu, unida pelo idioma fundador sânscrito (base do idioma hindi convertido em idioma nacional) e pela filiação nos épicos fundadores (p.ex: textos védicos e outros textos posteriores, como Ramayana, Gita)<sup>160</sup>. Sanatan Dharm sob uma retórica de abrangência e ecumenismo, assegura o processo de ‘sanskritinização’, com a preponderância do respeito pelos textos sagrados e o respeito por modos de vida tradicionais (incluindo formas de trajar, o culto a imagens sagradas e reverência pela vaca). Todavia, existe todo um manancial de investigação necessária sobre o modo

---

<sup>158</sup> Cf. p.ex.: McKean 1996; Bhatt 2000, 2001; Rajagopal 2001; Brosius 2005; Kaur 2005; Chakraborty 2006; Jaffrelot 2007. É também de salientar que apesar do nacionalismo Hindu ser uma das formas mais visíveis de nacionalismo na Índia por denotar tendência chauvinista e por vezes musculada, co-existem outras formas de manifestação nacionalista por parte de outras forças sociais e religiosas indianas. É o caso da tendência liberal secular do partido do Congresso, com uma tendência para a inclusão religiosa e unidade de todas as religiões (Hindus, Muslim, Sikh, Parsi, Buddhist and Christian) como parte do projecto de coesão da nação Indiana (Raminder Kaur 2005). Existem também certos tipos de nacionalismo regionalista que tendem a colocar o acento tónico no sentido de coesão de certas regiões específicas como parte de uma herança partilhada (particularmente visível no estado do Maharastra).

<sup>159</sup> Cf. Bhatt (2001) para uma discussão aprofundada de S. D. Savarkar.

<sup>160</sup> Cf. p.ex. Bhatt 2001 para um entendimento da ideologia *hindutva*.

como as políticas da religião hindu por via de partidos políticos como Vishwa Hindu Parishad (VHP) (de orientação fortemente *hindutva*) e Bharatiya Janata Party (BJP) (em 2016 no poder) apropriam selectivamente elementos Sanatan Dharm e *bhakti* para adquirirem uma crescente ascendência sobre as versões de hinduísmo praticado na Índia, como também sobre as populações indianas hindus da diáspora<sup>161</sup>. No estado actual dos estudos, Bhatt fornece algumas pistas:

«The VHP's activities until the early 1980s were relatively limited. However, during the early 1980s, the VHP substantially increased its activities, holding a number of Hindu Samajotsavs (Hindu Unity events) and Sammelans in Karnataka, Delhi, Jammu, Kanyakumari, Ranchi, Tirupati and Maharashtra (Battacharya 1991: 130). In 1979, it held a second World Hindu Conference at which it proposed a six-point code of conduct for all Hindus. Hindus were expected to worship the sun at dawn and dusk (reflecting the *suryanamaskar* ceremony of RSS *shakkas*); wear the 'OM symbol around their neck and use the symbol on personal artefacts; revere and keep in their homes the *Bhagavad Gita* as the 'sacred' book of the hindus; maintain a shrine to the family deity and worship it daily – the onus on family religious observance placed on the male head of the household; grow a *tulsi* (holy basil) plant; and regularly attend temple, *gurudwaras* and other centres of faith (McKean 1996: 110-111). Similarly, in 1998 the VHP held a *dharma sansad* (religious congress) in Taylorsburg, Pennsylvania (...) to develop a similar code of conduct for hindus living in the west (*India Abroad*, 28 December 1998); this was followed by a second *dharma samsad* in September 1999 held in Austin, Texas. The Indian VHP's *achar samhita* (code of conduct) for all Hindus was significant in stipulating sun worship, the 'OM' symbol and the *Bhagavad Gita* as central to universal Hindu practice» (Bhatt 2001: 185).

Em Inglaterra, vários templos hindus (de orientação Sanatan Dharm) foram erigidos sob patrocínio do VHP (neste caso, a sua delegação inglesa – Vishwa Hindu

---

<sup>161</sup> «The VHP's definition of 'Hindu' as one that embraces all people who believe in, respect or follow the eternal values of life, ethical and spiritual, that have evolved in Bharat' is a syncretism of Savarkar's Hindutva (and reproduces the 'civilizational' discourse of the latter) and the idea of *sanatan dharma*». (Bhatt 2001: 181).

Parishad UK<sup>162</sup>), como é o caso do VHP Bolton Veda Mandir<sup>163</sup>, em Bolton (norte da Inglaterra), arena performativa para vários concertos do grupo Bapa Sitaram Bhajan Mandal (constituído por hindu-gujarati que têm Portugal no seu percurso migratório e referenciado no cap. IV). Todavia, mesmos os templos de orientação sanatanista sem intromissão directa da organização VHP, não deixam de evidenciar uma ligação às políticas indianas e da religião hindu, por via do *sampradayas* que orientam cada templo. Como realça igualmente Bhatt (*ibidem*), a retórica VHP ancorou-se igualmente na eleição de valores exteriores à ‘cultura hindu e indiana’ (como o Islão, o cristianismo e a ‘cultura ocidental’) enquanto ameaças potencialmente destruturantes do tipo de vida hindu (cf. também Lutgendorf *ibidem* para o mesmo tipo de retórica aplicado à ideologia Sanatan Dharm). Nesse sentido, erigiu gradualmente um “council of the *shankaracharyas*” (Bhatt *ibidem*: 181), que corresponde a um concílio de responsáveis de algumas das *sampradayas* mais influentes na Índia, aos quais se juntam alguns gurus, ‘santos’ e personalidades também elas influentes. Ao longo do trabalho de terreno, foi possível compreender que os *shastriji* contratados para officiar nos vários templos erigidos em Portugal e em Inglaterra correspondem usualmente a clérigos ordenados e discípulos de líderes espirituais conectados de alguma forma com o VHP, usualmente por via da pertença ao concílio de líderes Hindus. Esta alegação pode ser confirmada não apenas por vários depoimento, mas também por via do historial institucional da CHP, que surge filiado com a *sampradaya* de Ramesh Bhai Oza e Muniji, tal como ilustram várias representações visuais do historial da comunidade [cf. fotos dos apêndices 3, 4, 5, 6]. Em 1989, responsáveis da direcção da Comunidade Hindu de Portugal (sobretudo o seu presidente) deslocaram-se ao Virat Hindu Sammelan (Grande Congresso Hindu), realizado nesse ano em Milton Keynes (entre Londres e Leicester, em Inglaterra). Daí resultou o estabelecimento de solidariedades e de vínculos de cooperação que se tornaram úteis para ambas as organizações. O VHP e o nacionalismo indiano alargam a sua rede de influência a nível transnacional, mantendo sob sua

---

<sup>162</sup> Cf. website: [www.vhp.org.uk/vhpuk/](http://www.vhp.org.uk/vhpuk/)

<sup>163</sup> O VHP Bolton Veda Mandir está integrado no Hindu Council UK, juntamente com inúmeras outras organizações hindus de orientação devotiva bastante diversificada (p.ex.: ISKCON, Ram Mandir, Gayatri Mandir) ou mesmo opostas à linha devotiva VHP (p.ex.: Arya Samaj Vedic Mission - London, ou Arya Samaj Pratinidhi Sabha - Birmingham). Segundo o website da instituição: «Hindu Council was founded in 1984 for all Hindus domiciled in the United Kingdom, combining all the Hindu faith denominations, whilst representing various Hindu communities and Hindus from different parts of the world settled in the United Kingdom. Its main purpose was to give the UK Hindus an effective voice on policy matters with the government of the day whilst enhancing mutual understanding among the major faiths predominant in the UK. Hindu Council is itself a non-partisan organization». ([www.hinducounciluk.org/about-us](http://www.hinducounciluk.org/about-us))

orientação várias associações hindus na diáspora, incluindo em Portugal; e a Comunidade Hindu de Portugal adquire a legitimidade religiosa e enquanto representante legal dos hindus em Portugal por via da sua ligação directa a alguns dos principais gurus do hinduísmo. Eventualmente, este laço conferiu legitimidade que permitiu a negociação da cedência de terrenos por parte da Câmara Municipal de Lisboa, para a construção de um templo, na zona do Lumiar-Telheiras, conhecido como Radha Krishna Mandir. Todavia, é necessária mais investigação sobre esta relação. Sabe-se que o *acharya* de grande prestígio, Rameshbhai Oza<sup>164</sup>, realizou a cerimónia *Bhumi Puja* ('ritual da terra' – cerimónia de sacralização e de consagração de um terreno que antecede a edificação de um *mandir*), tendo-se mantido desde então enquanto líder espiritual da CHP<sup>165</sup>, coadjuvado por Pujya Muniji (Pujya Swami Chidanand Saraswati)<sup>166</sup>. Adicionalmente, num processo semelhante de demanda de legitimidade religiosa, os responsáveis da Associação Templo de Shiva convidaram Swami Satyamitranand Giriji (n.1932) para a execução do *Bhumi Puja* em terrenos em Cidade Nova – Santo António dos Cavaleiros, cedidos pela Câmara Municipal de Loures para a construção de instalações que servissem a população local e albergassem um templo hindu<sup>167</sup>.

A ligação da CHP em redes transnacionais de nacionalismo hindu foi assinalada em Setembro de 2001 com a inclusão de Portugal no Vishwa Dharma Prasaar Yatra organizado pelo VHP com o objectivo de 'propagar o dharma hindu' entre populações indianas hindus imigradas em várias regiões do mundo, nomeadamente de genealogia gujarati<sup>168</sup> [cf. apêndice 6 e 8]. Todavia, e algo surpreendentemente, alguns

---

<sup>164</sup> Cf. Nanda 2009 para a relação entre Rameshbhai Oza os círculos políticos e financeiros no estado do Gujarat.

<sup>165</sup> A título de exemplo, um dos seus discípulos, Shashtri Shree Ramniklal Dave oficiou no templo Radha Krishna Mandir durante vários anos antes de começar a realizar *katha* e outras funções religiosas em várias organizações da diáspora gujarati (incluindo Moçambique).

<sup>166</sup> O *mandir* foi oficialmente inaugurado em 1998, tendo contado com a presença de Rameshbhai Oza, Pujya Seami Gurusharananandji Maharaj, Pujya Swami Chidanandji (Muuniji), entre outros gurus e *acharyas* com ligação ao VHP. A inauguração contou igualmente com a presença de políticos portugueses como Almeida Santos, Jorge Sampaio (então Presidente da República), Demétrio Alves (C.M.de Loures) e João Soares (C. M.de Lisboa).

<sup>167</sup> É particularmente interessante verificar que Swami Satyamitranand foi personalidade de grande perfil associada ao VHP (tendo detido responsabilidade ao nível da estratégia da organização no final da década de 1970), como é também responsável pelo desenvolvimento fora da Índia de uma forma de devoção territorial – denominada por alguns autores como “geo-piedade” – que sacraliza a devoção simbólica pela terra e pelo território (Bhatt 2001). Cf. também McKean (1996) para a ligação de Swami Satyamitranand com formas hindus de nacionalismo. É também interessante notar que apesar da ligação política de Satyamitranand com a direita, a Câmara Municipal de Loures era, por ocasião da realização desta cerimónia (2001), liderada pela CDU.

<sup>168</sup> «During the same period the VHP was able to acquire a significant following among the Gujarati migrants in the United States, United Kingdom and África. Encouraged by the great success of the earlier

depoimentos enfatizam igualmente o facto da ligação ao nacionalismo hindu via VHP incluir igualmente *sampradayas* não conotadas com a linha Sanatan Dharm, tal como sucede com a tendência Swaminarayan (versão BAPS<sup>169</sup>), igualmente sediada em Portugal<sup>170</sup> além de contar com inúmeros templos em Inglaterra e noutras regiões do mundo. O excerto de entrevista abaixo condensa algumas das problemáticas que interligam por vezes de modos ocultos e contraditórios questões de religião (Sanatan Dharm), política e nacionalismo:

UD: The religion is not Hindu. The religion is Sanatan Dharm. It is followed by the Hindus, so the name of the religion is Sanatan Dharma, not Hinduism also [apontado como termo inventado pelos orientalistas ingleses]. And then there are three fundamental concepts which are very basic: creation, preservation and destruction. The entire concept of the Sanatan Dharm or Hinduism is based on these three things. And then there are these offshoots, and the beliefs and the manifestations and expressions, but these three are the fundamental things.

PR: Yeah, it is true, but you know that the Sanatan Dharm is also a movement?

UD: Yeah, it is also a movement.

PR: That came as an answer to the increasing influence of Arya Samaj, which was not paying much attention to idols and stuff?

UD: My family is an Arya Samaj...

PR: (...) So, Sanatan Dharm is very connected to Hindu nationalism and the BJP and the VHP and stuff like that. That is why we have a *shastriji* here who studied with Rameshbhay Oza which is connected to VHP, so we have all these

---

yatra model in Gujarat and India, the VHP replicated this model at the international level. A Dharma Prasar Yatra was organized in 1999 in North America to preserve Hindu Dharma among the new generation. This was followed by another international yatra, Vishwa Dharma Prasar Yatra, which started in 2001 from Kenya and was devoted to the propagation of Hindu dharma. Their slogan was 'The World is One Family', a translation of the Sanskrit *vasudhaiva kutumbakam*. It covered a number of cities in Western Europe including Copenhagen, Lisbon, Munich, Frankfurt, Paris and London. From the United Kingdom, the yatra went to various cities in the United States (...). Later it toured Guyana and Trinidad. Throughout this yatra, VHP leaders were received by various Hindu sect at their temples in Europe and America. The VHP always made it a point to stay and organize religious discourses at these temples. In cities where there were no temples, arrangements were made by various Gujarati caste organizations which offered hospitality and facilitated the program». (Yajnika e Sheth 2005: 261).

<sup>169</sup> Esta *sampradaya* distingue-se de outras de linhagem Swaminarayan. Como é possível ler no site da organização: «Bohasanwasi Shri Akshar Purushottam Swaminarayan Sanstha (BAPS) is a sócio-spiritual Hindu organization with its roots in the Vedas». Cf. [www.baps.org/About-BAPS/WhoWeAre.aspx](http://www.baps.org/About-BAPS/WhoWeAre.aspx)

<sup>170</sup> Esta instituição investiu fortemente na atracção de populações *diveshas* aquando do processo de fixação em Lisboa a partir da década de 1980.

connections, and most people don't know anything about it, which is very interesting...

UD: (holding her laugh)

PR: Do you understand what I am talking about?

UD: I understand much more than what you are telling me, that's why [I am laughing]. I know all these BJP, VHP stuff.

PR: And you about the big influence they have upon the NRIs, especially in England?

UD: Yes, especially those Swaminarayan Mission. They are all supported by the VHP and RSS. RSS started as Rastrya Swayamsevav Sangh, (...) but the VHP used them and they became a tool of them. But they used to do very good work, very good. They use to go to villages and teach the traditional health system of our country, traditional yoga...

PR: Even VHP they use to have good ideas, like the end of castes and the harijans...

UD: They [say] that, but they don't change that...

(Urmila Dhanvi, responsável pelas actividades culturais de uma instituição hindu, 2009)

A agenda do nacionalismo religioso em interacção com as populações da diáspora por via de redes transnacionais é uma temática de exploração problemática por funcionar de modo bastante oculto, quase invisível (nomeadamente para uma parte da população hindu-gujarati) e repleto de particularismos e mesmo contradições. Implica a análise densa de várias inter-relações entre práticas e identidades religiosas, dimensões político-nacionalistas, interesses financeiros, especificidades históricas<sup>171</sup>, subjectividades locais, e dinâmicas sociais nos vários nódulos da diáspora. Num trabalho crítico sobre a dimensão político-corporativa da espiritualidade hindu, Lise McKean (1996) salienta como a espiritualidade (nomeadamente sob a égide Sanatan Dharm) glorifica a submissão e constrói identidades assentes na flexibilidade que podem ser facilmente manipuladas. Muitos gurus detêm alguma centralidade política devido ao facto de terem formado os seus próprios grupos de interesse sob a forma de organizações como o VHP, Sadhu Samaj, etc, que são fortemente politizadas.

---

<sup>171</sup> P.ex.: a estratégia do VHP não tem sido homogénea ao longo das últimas décadas.

Escondem o seu desejo de dividendos ou lucros, utilizando a retórica do espiritualismo e da renúncia – que forma a base da política económica do espiritualismo. Na perspectiva dos processos associados à diáspora hindu-gujarati em análise, é necessário ainda um vasto trabalho de investigação. Todavia, a experiência multi-situada de trabalho de campo permite situar a problemática na perspectiva de gurus e *acharyas* com influência nas redes da diáspora exercerem influência sobre os líderes e indivíduos mais económica e simbolicamente influentes das comunidades nos vários pontos da diáspora. Estes últimos, por sua vez esforçam-se para agradar ao guru e deter a sua simpatia e confiança, o que contribuirá para aumentar a sua reputação no seio do grupo, e assim o poder e a influência que podem ampliar à esfera dos negócios e dos líderes políticos e autárquicos locais quando em representação da ‘comunidade’. Em última análise, a sua esfera de influência é também ampliada a nível global, tirando partido das redes transnacionais (religiosas, que são também políticas e financeiras) entre os diferentes pontos da diáspora gujarati<sup>172</sup>. Esta lógica contribui igualmente para compreender o facto da liderança de instituições hindus estar frequentemente a cargo de castas de comerciantes e empresários (usualmente membros de casta *lohana* em Portugal e *lohana* e *patel* em Inglaterra), mesmo quando antagónicas entre si (facto que usualmente revela conflitos entre famílias). Sob a retórica ecuménica, a lógica Sanatan Dharm, assegura que a diversidade de práticas do hinduísmo (incluindo versões de hinduísmo de índole popular) permanece sob a jurisdição de versões bramânicas e sanscritinizadas<sup>173</sup> da religião (em conformidade com a perspectiva de Trovão 2010).

Produtos audiovisuais de entretenimento (como o cinema Bollywood) e práticas expressivas que envolvem o som (p.ex.: música devocional) e o movimento estruturado do corpo (p.ex. danças religiosas), reflectem e articulam alguns destes processos, por vezes no sentido de os reforçar, noutros contestando, resistindo, ou consensualmente articulando.

---

<sup>172</sup> É paradigmático o caso do empresário e líder de uma das instituições hindus que além de contactos próximos com vários acharya e políticos indianos, relaciona-se de igual modo com políticos portugueses, incluindo donativos para as campanhas eleitorais de presidentes da república.

<sup>173</sup> Como propõe Vanaik (1997) ancorado na proposta de Mysore Narasimhachar Srinivas, o processo de ‘sanscritinização’ pressupõe a emulação por parte de castas classificadas num grau inferior da organização social do comportamento ritual das castas classificadas num grau superior na organização social hindu, de modo a assegurarem um processo de mobilidade ascensional. Como lembra ainda Vanaik, M. N. Srinivas foi o primeiro a propor que, apesar do uso do termo ‘sanscritinização’, este processo não previa apenas a emulação das castas brâmanes como também de castas *kshatriya* – a casta de militares e governantes prevista como a segunda *varna* na ordem social de origem védica. Nesse sentido, apesar da crescente preponderância contemporânea de uma versão de hinduísmo fortemente influenciada pelo bramanismo, o processo de ‘sanscritinização’ não implica necessariamente a subsistência de um único sistema de castas dominado pelo bramanismo (cf. *ibidem*: 209).





### III

#### **Processos Identitários e *Popular Culture*: Cinema Sul Asiático e Consumo e Prática de Música *Filmi* (Bollywood) na Negociação de Identidades e na Produção de Identificações com a ‘Mãe Índia’**

##### **3.1. A ubiquidade do cinema sul asiático e da música *filmi* na diáspora gujarati**

Tal como proposto por Desai (2004), o cinema sul asiático desempenhou um papel central na formação de culturas diaspóricas sul asiáticas devido à própria centralidade que o cinema tem desempenhado na Ásia do sul em geral e na Índia em particular. Apesar de ter recebido menor atenção por parte da academia comparativamente com o cinema americano (Hollywood), o cinema indiano (particularmente o cinema Bollywood) foi também (e nalguns casos continua a ser) um cinema globalizado e popular em áreas do globo como o continente africano (sobretudo mas não apenas, no leste de África), o Médio Oriente, a Ásia do sul e de leste, nos países europeus do bloco de leste antes da queda do muro de Berlim (Larkin 2003; Hansen 2005; Bradeanu e Thomas 2006; Eleftheriotis 2006; Rajagopalan 2006; Eleftheriotis e Iordanova 2006), e entre populações das diásporas sul asiáticas (Brosius 2005b; Gowricharn s.d.; Bhatia 2011; Boshoff 2011) .

Produtos da indústria indiana do cinema circulando globalmente têm crescentemente sido encarados como representações simbólicas e ‘textos sociais’ que articulam frequentemente de forma eficaz a identidade da nação (e em muitos casos da religião hindu) com dinâmicas transnacionais que incluem obviamente as populações globalizadas da diáspora indiana (Kaur e Sinha 2005; Ray s.d.)

A constatação de que a população hindu-gujarati consumia cinema de origem sul asiática em Moçambique facultou interrogar e reflectir sobre a presença desse sector populacional na antiga colónia portuguesa não apenas enquanto súbditos subordinados à autoridade portuguesa, mas enquanto sujeitos cujas modalidades de consumo e de prática cultural permitiram contestar e suplantar políticas de dominação durante o período colonial e, simultaneamente, negociar o posicionamento político-social destas populações no período pós-colonial moçambicano. Os processos em causa – recorrendo à proposta de Desai (*ibidem*) – colocam em evidência como a compreensão da economia política e social das práticas de recepção, produção e circulação culturais

permite conhecer as múltiplas (e frequentemente pouco perceptíveis) contestações e negociações que ocorreram no âmbito das populações sul asiáticas da diáspora, sobretudo nos momentos em que o capitalismo e a globalização (com consequente disseminação das tecnologias e dos media) impactaram com estruturas de dominação, como o nacionalismo (dos estados nação) e o colonialismo, mas também com formas de as (tentar) suplantarem (processos pós-coloniais). Ainda segundo esta lógica, o cinema sul asiático, os media indianos e particularmente o cinema Bollywood, à medida que se tornam globalizados, estabelecem fluxos e relações complexas entre múltiplas fronteiras dos estados nação. Para as populações sul asiáticas da diáspora, nomeadamente entre os hindu-gujarati, estes produtos culturais – de circulação global mas ancorados em percepções de ‘tradição indiana’ ou ‘sul asiática’ (p.ex.: cinema paquistanês) – contribuíram para a ampla disseminação e consumo de visões utópicas homogêneas e para a criação de consenso moral entre redes e grupos populacionais dispersos transnacionalmente, tal como propõem Brosius e Yazgi:

«With its historic role in the populist and conservative articulation of a hegemonic national imaginery, Mumbai cinema was well positioned to address the de-territorialisation of identities in the era of globalisation through attempts to reinforce transnational communities (Deshpande 2004: 48). Through shops where films were are bought, rented and discussed, as well as other popular screening circuits, Mumbai films and their media coverage contribute to cementing ties across an internally heterogeneous diasporic population». (Brosius e Yazgi 2007: 359).

A contínua ênfase do cinema categorizado como ‘Bollywood’ num idioma hindi representado como nacional e o constante realce de uma ‘cultura’ e ‘tradição’ indianas frequentemente ancoradas em representações essencialistas de base hindu e numa identidade nacional representada como moralmente superior relativamente às ‘culturas ocidentais’, contribuiu para a produção e para a sedimentação com uma série de identificações com a ‘Mãe Índia’<sup>174</sup> – como é manifesto abaixo na relação de inúmeros migrantes com o filme *Purab aur Paschim* (cf. ponto 3.3.).

---

<sup>174</sup> Cf. Brosius (2005b e 2007) para uma problematização do cinema hindi desde a década de 1970 à luz da mutação das percepções e das políticas nacionais relativamente aos migrantes indianos.

### 3.1.1. A categoria ‘*hindi filmi*’ e a classificação ‘Bollywood’

*Bollywood*, cinema hindi, hindi *filmi* ou simplesmente *filmi* são termos que remetem para a indústria de cinema fixada nos arredores de Bombaim<sup>175</sup>, a indústria cinematográfica mais disseminada em toda a Índia e a indústria de cinema indiana mais disseminada no mundo. O termo resulta da combinação do nome da metrópole indiana com a designação da indústria cinematográfica americana, Hollywood, e foi cunhado na década de 1970, por acção de alguma imprensa indiana de língua inglesa (Ganti 2004). Mais especificamente, Rajadhyaksha (2003) localiza a origem do termo na secção “Bollywood Beat” da revista *Screen* – periódico de Bombay dedicado à divulgação cinematográfica. O mesmo autor propõe ainda que a conotação inicial algo depreciativa do termo deu origem à percepção contemporânea, de cunho britânico, por estar associada à programação “étnica” do canal televisivo inglês Channel 4 e por ter sido disseminada através de reflexões literárias do “filme” enquanto “cultura de massas”. Ou seja, na sua asserção actual, parafraseando o mesmo autor, trata-se de uma: «expression of the outsider’s fascination with a slightly surreal practice that nevertheless appears to possess the claim to be a genuine popular art form» (*idem, ibidem*: 29)<sup>176</sup>. A hermenêutica de Rajadhyaksha permite compreender o facto da designação *hindi filmi* ser dominante nos discursos dos hindu-gujarati, tanto em Lisboa como em Londres e no próprio território do Gujarat, a não ser nos discursos com europeus em que a categoria ‘Bollywood’ passa a ser mobilizada.

Apesar de existirem na Índia cerca de duas dezenas de indústrias cinematográficas de carácter mais ou menos regional<sup>177</sup>, todas elas produzindo cinema

---

<sup>175</sup> Em 1995 a cidade de Bombaim (Bombay) foi renomeada de Mumbai por acção de agendas nacionalistas hindus. Porém, mobilizando o argumento de Salman Rushdie, a perpetuação da antiga denominação reforça simbolicamente um entendimento da cidade na sua versão cosmopolita, aberta e tolerante, ao contrário da denominação imposta por forças político-religiosas que acentuam divisões comunalistas, a agitação social, e o cultivo do fanatismo e da intolerância religiosa (sobre esta temática, cf. também Falzon 2004).

<sup>176</sup> A este propósito, Desai adverte que as audiências do hemisfério norte categorizam como ‘Bollywood’ todas as produções cinematográficas associadas com a Índia, inclusivamente as produções da diáspora, como p.ex.: *Monsoon Wedding* (Mira Nair, 2001), ou *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008), que não estão relacionadas com a indústria cinematográfica de Bombaim.

<sup>177</sup> De forma algo satírica, e capitalizando no sucesso do cinema Bollywood, algumas das restantes indústrias cinematográficas da Índia (ou a imprensa que as promove) baptizaram as suas produções com denominações semelhantes, associando assim os seus produtos com as duas maiores indústrias mundiais do sector (Hollywood e Bollywood). Deste modo, o cinema Punjabi passou a ser conhecido como Punjwood; o da região de Karnataka, em língua Kanadda, como Sandalwood; o da região de Kerala, como Malayalam; o da região do Tamil Nadu, como Kollywood; o do estado do Andhra Pradesh, como cinema Telugu, ou Tollywood; e o do estado de West Bengal, como cinema Bengali. Acresce ainda que as produções cinematográficas rodadas em estúdios da área de Bombaim (capital do estado do Maharashtra), mas em idioma regional, são conhecidas por cinema Marathi.

num idioma específico (Ganti 2004), ao longo do século XX, a indústria Bollywood afirmou-se como a mais proeminente indústria cinematográfica (Booth 2008). Como salienta Ganti (*op.cit.*) apesar da produção anual da indústria Bollywood ter sido dominante até finais da década de 1970, as indústrias de cinema Tamil e Telugu tornaram-se nas últimas décadas tanto ou mais produtivas do que a indústria Bollywood<sup>178</sup>. Porém, como destaca ainda o mesmo autor, as produções Bollywood tornaram-se a principal instituição mediática na Índia devido à sua ubiquidade na produção e circulação de narrativas e de imagens, passando a constituir o modelo, ou padrão, em relação ao qual as outras indústrias se passaram a posicionar (no sentido da imitação ou da criação de modelos narrativos que se lhe opõem). Booth (2008) propõe que a predominância do cinema hindi ficou a dever-se ao facto desta indústria ter sido responsável pelo maior número de produções até 1979, ano em que as três indústrias cinematográficas do sul da Índia ultrapassaram em quantidade as produções Bollywood pela primeira vez. Por outro lado, realça ainda que os filmes hindi foram os únicos que rotineiramente tiveram uma distribuição por todo o território indiano. Por serem produtos produzidos por uma indústria fixada em Bombaim, provavelmente a cidade mais cosmopolita do território indiano e um centro urbano menos ligado a questões de “tradição”, existindo menos pressão para o uso de um único idioma regional (ao contrário dos territórios do sul), isso terá contribuído para a ampla disseminação deste cinema. Prossegue o seu argumento, indicando que, apesar de toda a oposição política e cultural, o hindi é não apenas o idioma autóctone mais falado na Índia pós-independência, como é apontado também como o idioma nacional, o que conferirá também ao cinema hindi um carácter de identidade nacional.

### 3.1.2. A questão linguística no cinema *hindi*

O idioma *hindi* / *urdu* tornou-se dominante nas produções Bollywood, pelo que este género de cinema começou por ser inicialmente denominado de *hindi filmi*, *filmigeet*, ou simplesmente *filmi* – termos ainda na actualidade bastante operativos entre a população hindu-gujarati em Portugal e em Londres. Nesse sentido, os termos Bollywood, *filmi*, *hindi filmi* e cinema hindi são empregues enquanto sinónimos ao

---

<sup>178</sup> Ganti realça o facto de a indústria Bollywood produzir anualmente cerca de 150 a 200 filmes, o que corresponderá somente uma parcela de cerca de 20% da produção total anual de cinema na Índia, cuja produção total de todas as indústrias cinematográficas combinadas corresponderá a cerca de 800 a 1000 películas anuais.

longo da dissertação, apesar de ter sido privilegiado o uso de um ou de outro termo consoante o período histórico em análise (estando em consonância com o que era corrente no período em destaque) ou de acordo com as representações dos interlocutores, para quem o termo *hindi filmi* se afigura bastante mais operativo. Por outro lado, a questão linguística merece uma ressalva: como realça Lutgendorf (2009), apesar de gramaticalmente os idiomas hindi e urdu constituírem praticamente duas definições para a mesma língua, agendas políticas e religiosas acentuam a diferença linguística sempre que o argumento de um filme incide em personagens muçulmanos ou em assuntos relacionados com a “cultura muçulmana”, assinalando assim o idioma do filme como *urdu*. Esta categorização linguística também é frequente sempre que o idioma *hindi* é escrito com caligrafia *Nastaliq*<sup>179</sup>. Lutgendorf realça ainda que a dicotomia hindi/urdu, é ainda acentuada pelo facto do hindi falado comumente no norte e no centro da Índia integrar inúmeras palavras de origem persa e árabe, sobretudo para temáticas relacionadas com o amor romântico, que é exactamente um das temáticas centrais do cinema Bollywood. Já para Ganti, (*op.cit.*) esta espécie de simbiose linguística terá resultado do facto do advento do cinema sonoro ter espoletado a problemática linguística. Por razões comerciais a indústria adoptou o hindi, uma vez que a maior parte da população de Bombaim dominava alguma versão dessa língua. Porém, a versão de hindi adoptada foi o hindustani que era uma espécie de combinação entre hindi e urdu e constituía o idioma comercial da Índia do norte e central. Esta questão torna-se relevante, uma vez que, apesar da indústria de Bombaim ter desenvolvido um cinema num idioma que não era o dominante na região do Maharashtra (onde se falava maioritariamente o gujarati<sup>180</sup> e o marati), a adopção de uma língua franca sem conotações especificamente regionais terá contribuído para a identificação, ou associação, do cinema hindi com um carácter nacional (*op.cit.*: 12). O impacto deste processo é visível entre a população hindu-gujarati que, além de empregar o idioma gujarati nas relações do quotidiano ao nível endo-comunitário, domina igualmente o idioma hindi por via não apenas da educação escolar (para os que desenvolveram o percurso escolar na Índia), mas sobretudo através do consumo de *hindi filmi*. Esta circunstância potencia identificações com uma nação indiana, de matriz hindu e idioma nacional hindi, que complementam e articulam-se com uma identidade genealógica

---

<sup>179</sup> *Nastaliq* estilo de caligrafia de origem persa, bastante disseminado na versão escrita de algumas línguas de países da zona de influência dessa cultura antiga (p.ex.: Irão, Afeganistão, Paquistão, Índia, e.o.). É amplamente empregue em texto árabe.

<sup>180</sup> A área de Bombaim chegou a estar adstrita ao território do Gujarat.

regional indiana-gujarati em idioma gujarati, mas igualmente com uma diáspora transnacional indiana representada (por e) nos produtos culturais Bollywood em idioma hindi.

### **3.2. Cinema, música de cinema e a indústria Bollywood na tentativa de construção de ‘Indianeidades’ por via da cultura popular**

De uma forma pertinente, Rajadhyaksha (*ibidem*) adverte que mais do que uma indústria de cinema que se distingue em todos os aspectos das outras indústrias cinematográficas indianas, Bollywood (*hindi filmi*) designa todo um sistema de produção que enforma um vasto leque de produtos e de práticas culturais. Trata-se assim não apenas de uma indústria cinematográfica, mas também de uma autêntica indústria cultural, constituída e por uma série de indústrias subsidiárias ao cinema, como a indústria fonográfica e de produção musical, o teatro, os media especializados (p.ex.: revistas), o mercado da publicidade e da moda, a internet, etc. Esta indústria cultural tem sido particularmente potenciada e marketizada a partir da década de 1990, na sequência do sucesso “global” de filmes com argumentos direccionados para audiências familiares e também elas globais (p.ex.: *Kabhi Khushi Kabhie Gham*, Karan Johar, 2001). Todavia, a influência destes produtos da cultura popular têm-se feito sentir entre populações da diáspora desde uma fase bastante inicial do cinema indiano disseminado a partir de Bombaim, nomeadamente desde as produções de género mitológico e histórico características das décadas de 1930 e 1940 até à partição, passando pelo género melodramático nacionalista que caracterizou o cinema pós partição, inclusivamente através da intervenção de agências estatais por via da produção do “All Indian Film”, um cinema popular que «apropriou aspectos tanto de géneros de cinema e teatro autóctones, como de fórmulas Hollywood, subordinando-os a uma fórmula de entretenimento inclusiva, destinada a superar fronteiras regionais e linguísticas» (Rajadhyaksha 2003: 33). Por outro lado, a legislação que após 1947 impôs uma severa taxaço e burocracia à importação de “produtos culturais estrangeiros” (Booth *ibidem*) contribuiu igualmente para o crescimento sustentado da indústria cinematográfica indiana em geral e em idioma hindi em particular<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Cf. Booth para mais pormenores a este respeito e para uma análise do sistema de produção da música para cinema na indústria Bollywood ao longo do século XX.

Além dos argumentos<sup>182</sup> e da estética visual empregues nos filmes, a música *hindi filmi* constitui uma parte bastante substancial do impacto desses produtos da cultura popular nas populações hindu-gujarati (e supostamente nas populações associadas à diáspora indiana de uma forma geral<sup>183</sup>). Na verdade, tal como realçado também por Booth (*ibidem*), a música do *hindi filmi* / Bollywood é caracterizada por uma identidade ambígua por ser parte integrante dos argumentos do cinema popular, mas simultaneamente consubstanciar a própria música popular indiana massificada, com todas as inter-relações (por vezes obscuras, dúbias, hesitantes) entre a indústria cinematográfica e as indústrias da produção musical e da comercialização de fonogramas. A par de contribuir para a promoção e o sucesso de muitas produções cinematográficas<sup>184</sup>, a música *hindi-filmi* marcou também os consumos de música popular ao longo das décadas, manifestando a capacidade de se modificar e adaptar de acordo com as inovações tecnológicas, a emergência de novos estilos musicais e alterações nas circunstâncias políticas e sociais. Contudo, apesar do hibridismo musical que marcou parte substancial das produções cinemáticas *hindi filmi*, Booth (2008) realça como as condições tecnológicas de gravação determinaram muitas das opções musicais, assinalando uma série de características que caracterizaram o ‘som Bollywood’ e contribuíram para a configuração estilística do repertório. Nesse sentido, o autor caracteriza o “som Bollywood” como a música produzida por formações orquestrais

---

<sup>182</sup> Como realça Ganti, a centralidade económica, política e cultural da cidade de Bombaim (no âmbito do império colonial britânico na Índia) concorreram para que a base social e económica da cidade permitisse o investimento nas actividades associadas à produção de filmes, logo a partir do final do século XIX. Por outro lado, o facto da cidade constituir, naquele período, o centro do teatro Parsi, facultou a transição das companhias de teatro para a emergente indústria do cinema. Deste modo, as produções iniciais de cinema rodado em Bombaim foram marcadas pela influência de actores e escritores provenientes do teatro parsi, o que explica, segundo Ganti, uma série de características que constituem o antecedente cultural e estético do actual cinema hindu, como «a assimilação de diversas influências – Shakespeare, poesia lírica persa, tradições *folk* indianas, teatro sânscrito; uma estrutura operática que integra canções na narrativa; emprego de géneros predominantes, como o histórico, o mitológico e o melodrama romântico; e o uso do idioma urdu» (Ganti *op.cit.*: 8). Além destes aspectos, o capital (financeiro) parsi sustentou a nascente indústria cinematográfica de Bombaim até à década de 1930 em termos de distribuição e produção (p.ex.: através da detenção de estúdios).

<sup>183</sup> A título de exemplo, algumas das cantoras mais proeminentes de *filmi geet* em Portugal desde a década de 1980 têm sido as irmãs Maria Machado, Filomena Machado e, sobretudo, Rubi Machado, de descendência goesa-católica mas exercendo actividade primordialmente no meio musical hindu-gujarati e também, por vezes, em festividades ismaelitas e sunitas gujaratis. A partir de 2011, Rubi Machado passou a integrar a Orquestra Todos e o projecto LisGoa de António Chainho, interpretando repertório Bollywood e *konkani*. Em 2015, concorreu ao Festival da Canção, interpretando uma canção do músico e compositor Sebastião Antunes.

<sup>184</sup> «Songs often were released a month or two before their films reached the theatres. Initially, the theory was that if the songs were well received, the audience would flock to see the film when it came out because they liked the music and were anxious to see the songs’ picturization. In other words, songs were seen as advertisements for the films. Of course, if the picturization of the film itself, or the film itself were extremely popular that might (re)energize music sales». (Booth 2008: 99).



com extensas secções de cordas capazes de tocar linhas melódicas em uníssono, com particular atenção pela afinação e pelo bom entrosamento do conjunto, mesmo em passagens rápidas. Realça também o uso de composições com harmonias inesperadas; a instrumentação eclética, com combinação de instrumentos indianos e europeus; o uso frequente de efeitos de reverberação; a simbiose entre estilos e características musicais europeias e indianas; e uso frequente de instrumentos electrónicos e de amplificação sonora (*ibidem*: 85). Este misto de características formam a “sonoridade” do cinema hindi que a historiografia desse domínio usualmente categoriza como ‘período clássico’, ou ‘*golden age*’, referente ao período situado entre as décadas de 1940 a 1970, embora nalguns casos essas características estivessem presentes na música de produções cinematográficas da década de 1980. A partir do início da década de 1990, verificaram-se transformações significativas nas técnicas de produção (p.ex.: o uso de computadores e de tecnologia digital como recursos de composição e de gravação), de industrialização (p.ex.: coexistência e comercialização de vários formatos, como CD, DVD, VCD, etc.) e distribuição (p.ex.: aproveitamento de redes diaspóricas para uma distribuição global), aproximando a “sonoridade” Bollywood de uma sonoridade que o autor caracteriza por “transnacional” – frequentemente através da reconstituição da sonoridade Bollywood com recurso a sons sintetizados, solistas e pequenos agrupamentos acústicos e/ou eléctricos, recorrendo à articulação entre instrumentos indianos com texturas sonoras de circulação global (p.ex.: instrumentos característicos da música popular anglo-saxónica) (*ibidem*: 108).

Como é patente no texto abaixo, o consumo de *hindi filmi* e música associada era vulgar entre a população hindu-gujarati fixada no território de Moçambique pelo menos desde a década de 1940 e não diminuiu mesmo durante o período de tensão política entre Portugal e a República da Índia após 1961. Pelo contrário, o consumo de *hindi filmi* e música associada tornou-se uma prática ubíqua ao longo das últimas cinco décadas, contribuindo para a mobilização de recursos identitários em perda por via de circunstâncias políticas relacionadas com as fases colonial e pós-colonial.

### **3.3. Nacionalismo hindu através do cinema: o caso *Purab Aur Paschim***

No desenrolar da investigação sobre o impacte do cinema hindi nos processos migratórios dos migrantes hindu-gujarati em Moçambique e em Portugal, vários

interlocutores chamavam a atenção para um filme hindi específico sempre que o debate incidia na relação da Índia com o “ocidente” (categoria empregue pelos próprios). O filme em causa trata-se de *Purab aur Paschim* (*Este e Oeste*, na tradução portuguesa), realizado em 1970 por Manoj Kumar (n.1937), um conhecido realizador associado ao nacionalismo hindu indiano e já neste século conotado politicamente com a direita política hindu por se ter filiado no partido nacionalista hindu Bharatiya Janata Party (BJP), actualmente (2016) no poder. O texto de apresentação da edição DVD deste filme, deixa clara a orientação nacionalista do argumento, numa película rodada num período em que a Índia começava a reclamar os seus imigrantes como parte do projecto de construção e representação de uma Índia moderna:

«Bharat’s father was a freedom fighter who was murdered by the British after a tip from his best friend, Harnam [Pran]. Now, Bharat is going to Britain for college. There, he meets [another] his father’s best friend, a man who loves India but also loves the luxuries of Britain. Bharat also meets the man’s daughter, Preeti. Preeti is completely Westernized. She smokes and drinks. Bharat is a full-blooded Indian. As Bharat and Preeti form a romance, Bharat meets Harnam. Harnam is also completely Westernized. *Purab Aur Pacchim* is a tale of how one man reminds Westernized Indians of the importance of maintaining heritage».

(notas da contracapa da edição DVD).

De facto, esta película pode ser analisada como uma tentativa para a construção de uma modernidade alternativa (Brosius 2005), por tentar conciliar elementos do socialismo (realismo social?) do período de Nehru com certos discursos ou versões de hinduísmo, mobilizadas para a campanha patriótica. A vertente nacionalista (e mesmo anti-colonialista) do filme é desde logo simbolicamente assumida quando a cor a preto branco que caracteriza os primeiros minutos da película é substituída pelas imagens a cores na sequência de imagens que mostram o arrear da bandeira inglesa e o hastear da bandeira indiana como alusão ao dia de independência (15 de Agosto de 1947). A música e a sequência narrativa em que se enquadra este momento simbólico e cinematográfico constituem matéria de análise no capítulo IV (ponto 4.5). Todavia, é de realçar o facto do momento de libertação do jugo colonial inglês para uma Índia pós-colonial, com auto-determinação, ser pontuado com a melodia e as imagens do ritual hindu *aarti*, numa espécie de alusão ao facto do hinduísmo estabelecer a continuidade

entre o passado e o futuro da nação indiana, entre a tradição e a modernidade, entre a Índia subalternizada e a Índia disposta a assumir uma função mais saliente no xadrez do sistema mundo (Wallerstein 1987).

Por outro lado, apesar do que possa ser sugerido à primeira vista pela leitura do texto de apresentação do DVD, o argumento do filme integra uma maior complexidade das personagens, de modo marcar atitudes de pânico moral e simbolicamente ilustrar a “indianeidade” que caracteriza o filme, envolvendo as personagens em situações e enredos que podem servir de modelos a evitar (p.ex.: adesão aos valores “ocidentais” e a perda dos valores indianos/hindus) ou, pelo contrário a aderir (no caso das personagens que modificam o seu comportamento, aproximando-se assim do ideal do cidadão indiano imigrado que não perde as suas “raízes”)<sup>185</sup>. Adicionalmente, o uso da música assinala momentos marcantes do argumento espoletando situações emocionalmente significativas – tal como assinalado por vários interlocutores. A título de exemplo, é de assinalar o assassinato de um dos elementos de um grupo de *hippies* (usando uma cruz católica ao pescoço) na tentativa de salvar Bharat aquando do espoletar de uma rixa. Como recorda Lutgendorf (s.d.), trata-se de uma cena típica de Manoj Kumar enquanto realizador, o momento em que ao morrer o *hippie* pede a Bharat para cantar o *bhajan* (canção devocional), *Raghupati Raghava Rajá Ram* (lembrado também por alguns interlocutores hindu-gujarati como o *bhajan* preferido de Mahatma Gandhi)<sup>186</sup>.

Também Sharma, migrante indiano há várias décadas, pai de Preeti e tutor de Bharat em Londres, celebra o seu (re)despertar pela cultura e pelos valores indianos através da recuperação (para desespero da esposa “ocidentalizada”) da colecção de discos de K.L.

---

<sup>185</sup> Algumas destas personagens modelares podem ser encontradas, p.ex., no filho do traidor (Omkar) do pai do herói (Bharat), totalmente ocidentalizado e prestes a desposar uma noiva inglesa, tendo-se redimido por influência de Bharat, acabando por aceitar o seu filho bebé e a família que tinha deixado no subcontinente indiano quando se fixou em Inglaterra. Trata-se de uma alegoria aos indianos que subversivamente trocam os valores tradicionais familiares indianos pela promessa de sexualidade transgressiva com “ocidentais”. Realce para o facto de ser a própria namorada inglesa quem o chama à razão (também após ouvir Bharat), o que constitui uma chamada de atenção por parte do realizador para o facto de nem todos os “ocidentais” possuírem uma má índole. Esta perspectiva é acentuada pelos ingleses brancos adeptos do movimento Hare Krishna que pontuam determinados momentos do argumento (nomeadamente situações de alegria polvilhadas com a entoação de música religiosa), e pelo grupo de *hippies* convertidos à “espiritualidade” por intermédio do irmão de Preeti, Shankar (ex-*hippy* mimado e desrespeitador da família e dos mais velhos, mas que acabou por converter-se também à causa hindu, nomeadamente à devoção a Rama, por influência de Bharat).

<sup>186</sup> Não deixa, no entanto de constituir uma referência simbólica o facto desta cena se passar num clube nocturno londrino para NRIs, habilmente denominado *Goa* (referência à zona de influência cristã na Índia) e representado como antro de infracção e de delito (o que sugere mais uma vez a influência do nacionalismo subjacente ao argumento).

Saigal<sup>187</sup> que tinha carregado consigo para Londres, mas que nunca tinha ouvido até então.

Por seu turno, a conversão da “transgressiva” Preethi aos valores indianos e hindus após ter aceite visitar a Índia enquanto turista, já enquanto noiva de Bharat (estratégia deste para a convencer a conhecer o país, estando certo da sua rendição à pureza dos valores locais), representa o retorno do mundo desordenado e prevaricador da mulher indiana ocidentalizada ao espaço seguro e ordenado da feminilidade indiana, indexada aos valores familiares tradicionais e ao apertado controle patriarcal. Parafraseando Gangoli (2005), numa leitura superficial, esta conversão revela a domesticação da mulher anglo-indiana que, após forte relutância inicial, facilmente se rende ao ideal da mulher hindu que não mostra traços “ocidentais”:

«I had heard that India is a land of snake charmers. There are snakes here, but people worship them. I had heard that India was full of poverty, but there are some problems in all cultures. The best thing here is the love that people have for each other, the love between parents and children. I have never stayed with my parents as a daughter should...».

A conversão de Preethi constitui assim uma reiteração da supremacia dos valores e das tradições “indianas” (*ibidem*: 152), que incluem a centralidade da família e do papel idealizado da mulher no seu seio. Adicionalmente, como relembra ainda Gangoli (*ibidem*), a existência de Gopi (aldeã secretamente apaixonada por Bharat desde o período anterior à sua partida para a Índia), constitui ainda um modelo de inspiração e de abnegação da mulher indiana idealizada, capaz de sofrer em silêncio e manter o sigilo e a discrição. Porém, Gangoli salienta ainda que, numa análise menos óbvia, este filme, tal como vários outros do cinema Bollywood, explora também a fascinação que a mulher anglo-indiana exerce nos homens indianos, nomeadamente o desejo destes em possuí-la (*idem, ibidem*).

Todavia, apesar de todas as referências inter-textuais do argumento, revelou-se particularmente enigmático que vários interlocutores, entrevistados em fases diferentes da investigação de campo e denotando filiações sociais distintas (pertença a diversas

---

<sup>187</sup> Kundan Lal Saigal (1904 – 1947), cantor e actor indiano, foi considerado uma das principais vozes do cinema, influenciando várias gerações de cantores que se lhe seguiram. A dependência do álcool no final da vida contribuiu para a representação e mistificação da sua imagem enquanto personagem existencialista e algo decadente.

castas) e um percurso migratório também ele diferenciado, destacassem todos eles uma cena específica do filme. Este dado torna-se mais relevante sabendo que um dos interlocutores estabeleceu-se em Portugal apenas a partir de finais da década de 1980, migrando directamente da cidade de Baroda (c. de 400 quilómetros a norte de Bombaim, mas já no território do Gujarat) num trajecto já não associado ao processo de descolonização do território de Moçambique. A cena em causa refere-se ao momento em que o personagem principal (que representa uma metáfora à Índia e é estrategicamente apelidado de Bharat<sup>188</sup> e interpretado pelo próprio realizador) responde com uma canção à acusação por parte de Harnam, o migrante indiano há longos anos fixado em Inglaterra (por sinal o denunciante do pai do personagem principal, o que não deixa de ser sintomático) de que a Índia é um país cuja contribuição para o mundo foi zero. A cena adquire ainda toda uma dimensão politizada se pensarmos que o imigrante indiano responsável pela acusação à Índia foi também o responsável pela denúncia do pai de Bharat, tornando-se assim uma alegoria aos migrantes indianos que se tornam numa espécie de traidores à pátria quando se esquecem das suas raízes ou, pior, quando inferiorizam a nação indiana. Numa atitude de humildade que, na verdade, patenteia convicção da sua superioridade moral (e da superioridade moral da Índia por parte dos autores do argumento), Bharat responde ao imigrante indiano (transgressivo e anti-patriótico) com uma canção. A resposta de Bharat revela um conjunto de assuntos que viriam a ser dominantes nos filmes Bollywood categorizados como patrióticos e frequentemente recorrentes nos discursos de inúmeros hindu-gujarati sobre a Índia<sup>189</sup>.

***Jab Zero Diyaa Mere Bharat ne.***

***When My India Gave Zero.***

(comp. Kalyanji-Anandji?)

For better effect of the song, I'll start with Harnam's dialogue just before the song:

*"World has reached to the moon ... and you (India) are still a hungry poor country. Is there any comparison? My dear boy, what has it given to the world? India's contribution is zero, zero, and zero. "*

---

<sup>188</sup> O termo Bharat é uma das designações ou sinónimos para "Índia". Na verdade, trata-se da abreviatura da designação hindi para a nação: Bharat Ganarajya.

<sup>189</sup> Cf. a cena em causa em [www.youtube.com/watch?v=Z\\_HdXx7HRw8](http://www.youtube.com/watch?v=Z_HdXx7HRw8) (Purab Aur Paschim – Full Movie), entre os minutos 54' e 61'.

The singer then starts with this fact:

Jab zero diya mere Bharat ne, duniya ko tab gintee aayee  
*When my India gave ZERO, only then the world came to know how to count...*

TaaroN kee bhaasha Bharat ne, duniya ko pahale sikhalayee  
*The language of stars (astrology), was taught first by India*

Deta naa dashamlav Bharat toh, yu chaand pe jaana mushkil tha,  
*Hadn't India given the 'decimal point', going to moon would have been difficult,*

Dharatee aur chaand duree kaa, andaaja lagaana mushkil tha  
*Estimating the distance between earth and moon, would have been difficult....*

Sabhyataa jaha pahale aayee, pahale janamee hain jaha pe kala  
*Where Civilization came first, where Art was born first*

Apnaa Bharat woh bharat hai, jiske peechhe sansaar chala  
*My India is that India, which the world followed,*

Sansaar chala aur aage badha, yu aage badha badhata hee gaya  
*Followed and progressed, and kept progressing like this...*

Bhagwaan kare yeh aur badhe, badhta hee rahe aur foole fale  
*We just pray to god it progresses more, keeps progressing and becomes affluent...*

(The dialogue starter leaves angrily, singer stops)

Other: Chup kyun ho gaye, aur sunao..

: *Why did you stop? Please sing more ...*

(singer starts): Hai preet jahaaN kee reet sadaa, maiN geet wahaaN ke gaata  
hooN,  
*Where love is the biggest tradition, I sing songs of that place,*

Bhaarat kaa rahane waala hoo, bhaarat kee baat sunaata hoo  
*I am an Indian, and I tell the tale of India ...*

Kaale gore kaa bhed nahee, har dil se hamaara naata hai  
*Where there is no discrimination in whites and blacks, every heart has a connection with the other...*

Kuchh aur naa aata ho hamko, hame pyaar nibhaana aata hai  
*We might not know anything else, but we know how to maintain pure love...*

Jise maan chukee saaree duniya, mai baat wahee dohraata hoo,  
*Which the whole world has agreed to, I just repeat the same,*

Bhaarat kaa rahane waala hoo, bhaarat kee baat sunaata hoo  
*I am an Indian, and I tell the tale of India...*

Jeete ho kisee ne desh toh kya, hamne toh dilo ko jita hai,  
*What if someone has won countries, we have won people's hearts,*

Jahaa Raam abhee tak hain nar me, naree me abhee tak sita hai,  
*Where there still is Rama in man, and Seeta in woman... (Rama and Seeta were god's incarnation on earth. See wikipedia)*

Itne paavan hain log jahaan, mai nit nit shish jhukaata hoo  
*Where people are so sacred and pure, I just bow down again and again to it...*

bhaarat kaa rahane waala hoo, bhaarat kee baat sunaata hoo  
*I am an Indian, and i tell the tale of India...*

Itnee mamta nadiyoN ko bhee, jahaaN maata kah ke bulaate hai,  
*So much love motherly, that even rivers are called as mother here...*

Itnaa aadar insaan toh kya, patthar bhee puje jaate hai  
*so much respectful, that not only humans, even stones are worshipped here...*

uss dharatee pe maine janam liya, yeh soch ke mai itaraata hoo  
*I took birth on such a soil, just the thought of it makes me proud...*

Bhaarat kaa rahane waala hooN, bhaarat kee baat sunaata hooN  
*I am an Indian ... and I tell the tale of India...*

(Versão de Piyush Soni, Bombaim, Setembro 2008)

A letra da canção trata-se, na verdade, de uma espécie de doutrinação, com bases essencialistas e manipulando dados e estereótipos da história da Índia, num processo de robustecimento (*empowerment*) da nação no processo de comparação agonística com outras nações e culturas, nomeadamente com o “ocidente desenvolvido”. Dados históricos como p.ex.: a invenção do algarismo zero (e, através dele, do sistema decimal), ou o desenvolvimento da astrologia, são empolados e associados a perspectivas essencialistas destinadas à imaginação e construção de uma imagem mítica da Índia (o elevado conhecimento e espiritualidade, o respeito pela família, sobretudo pelos pais e pelos familiares mais idosos; a prática dos direitos humanos, sobretudo a ausência de racismo; a rejeição de práticas decadentes como o tabaco e o álcool, o cultivo da espiritualidade, a existência de papéis sociais bem demarcados entre homem e mulher, etc.). O facto da letra ser inicialmente transmitida por via de vocalização simples, sem acompanhamento harmónico, pode ser compreendido pela circunstância da canção vir na sequência de um diálogo e de modo a enfatizar os conteúdos da mesma num contexto de confrontação agonística que simbolicamente constitui a oportunidade

de Bharat realçar a superioridade moral e civilizacional da cultura indiana. A parte inicial da performance de Bharat é efectuada apenas com recurso à percussão numa pequena caixa que o cantor carregava, marcando a divisão ternária do tempo numa melodia que pode ser enquadrada num quaternário composto (12/8). Após a saída encolerizada de Harnam, o cantor é incentivado a continuar, prosseguindo a sua performance com outra canção nacionalista, mas num teor mais optimista, com um acompanhamento musical em consonância com a atrás mencionado ‘sonoridade Bollywood’, ou seja, o acompanhamento rítmico (*tal kaherwa*, de 8 tempos? – cf. ponto 4.4.) efectuada por instrumentos indianos (*dhol*), harmonias e contra-melodias fornecidas por sintetizador e naipes de cordas (violinos) em uníssono (nomeadamente em momentos de interlúdio entre vocalizos), recursos ocasional a instrumentos de sopro indianos para momentos de contra-melodia, uso de várias vozes na parte do refrão e também da contra-melodia.

Esta canção e o modo como está ilustrada cinematograficamente, constitui assim uma espécie de reacção com som e imagens animadas a representações da Índia enquanto país terceiro-mundista (co-fundador do movimento dos não alinhados), pobre e subdesenvolvido. De facto, é possível perceber a mobilização estratégica de uma superioridade moral – imaginada, construída – da cultura indiana, em oposição à degeneração que alegadamente caracterizaria o “ocidente” e, por extensão, os “indianos ocidentalizados”. Recuperando as linhas de análise de Brosius (2005) relativamente à análise do movimento Hindutva (nacionalismo hindu associado à direita ou mesmo à extrema direita política) na década de 1990, o argumento deste filme pode ser pensado como que definindo uma “narrativa de crise” baseada na decadência dos valores indianos e hindus entre os migrantes indianos fixados em países “ocidentais”, particularmente em Inglaterra. Esta narrativa de crise delinea estereótipos que contribuem para a construção de agentes ou campos sociais polarizados: por um lado, o “ocidente” auto-indulgente, os migrantes indianos atingidos por valores decadentes, os indianos (ou indo-descendentes) transgressivos da segunda geração (sobretudo as mulheres, que aderem ao tabaco, ao álcool e exibem uma sexualidade desordenada); em oposição ao “tradicional” modo de vida indiano, cujos cidadãos são permeados com elevados valores morais e princípios hindus. De modo a ser posicionado num campo discursivo conveniente e adequado, a retórica nacionalista que permeia o filme evoca imagens, experiencias, familiaridades, e práticas expressivas (como as canções devocionais) capazes de enfatizar a oposição (moral) entre a Índia e o “ocidente” e



estimular sentimentos de identificação com uma cultura indiana que é representada, basicamente, como hindu. Neste âmbito, não será de estranhar que todas as canções do filme (assim como as imagens que as “ilustram”) remetam, de um modo ou de outro, para mitos, Deuses, geografias sagradas ou valores do hinduísmo. Inclusivamente a própria geografia sagrada da Índia é, nesta canção, usada para justificar não apenas a grandeza do país, como também para correlacionar Índia e hinduísmo<sup>190</sup>.

### **3.3.1. Hindu-Gujarati e a produção de identificações com a Índia e com o hinduísmo através do cinema hindi**

A investigação de campo efectuada em Portugal e em Inglaterra permite sugerir que o impacto do cinema nacionalista que associa identidade indiana com identidade hindu (e este filme em particular), tiveram um impacte não negligenciável nas auto-representações pessoais e colectivas de “indianeidade” (representações de ‘identidade indiana’) pelo menos entre migrantes hindu-gujarati fixados em Moçambique no período colonial e em Lisboa no período pós-descolonização. De facto, à data de estreia deste filme, no início da década de 1970, tanto hindu-gujarati como outros grupos populacionais de genealogia sul asiática fixados em Moçambique atravessavam dificuldades derivadas da conjuntura política associada à perda dos territórios

---

<sup>190</sup> Este ponto é particularmente interessante, na medida em que a Índia pós-partição (a República da Índia) tornou-se, supostamente, um estado secular. Porém, como menciona Dwyer (2006), não é possível compreender o secularismo na Índia do mesmo modo como é entendido na Europa. Apesar da Índia caracterizar-se constitucionalmente como uma república secular, não o é do mesmo modo como os países “ocidentais”, onde a religião é (pelo menos em teoria) separada do estado. Na Índia (inclusiva) de Nehru, pelo menos até à década de 1970 (e apesar deste estadista ter falecido em 1964), o secularismo era entendido como o respeito por todas as religiões e não uma clara separação entre os poderes temporais e seculares. O processo histórico que deu origem à República da Índia pode fornecer uma leitura para este aspecto, uma vez que a Índia definiu-se em parte como nação mediante o processo de partição que deu origem à República Islâmica do Paquistão. Entre uma república democrática ao estilo “ocidental” ou uma república hindu, a Índia forjou um debate de identidade (nacional, política, governamental) com que se debate desde 1947 até à actualidade, com pontos altos nos anos em que o BJP esteve no poder (na década de 1990, na primeira metade do primeiro decénio deste século e desde 2014). Baseando-se nos ideais político-sociais-religiosos de Mahatma Gandhi, a Índia de Nehru tornou-se um estado secular apoiado em narrativas da sua história e “modos de via” que eram maioritariamente alusivos a mitologias hindus. Como relembra ainda Dwyer, o hinduísmo tornou-se uma espécie de cultura indiana por defeito, uma vez que não está estabelecida na constituição a existência de uma religião oficial. Porém, independentemente da religião de cada um, cada cidadão indiano tem de defrontar-se no seu dia-a-dia com práticas sociais e culturais relacionadas com costumes hindus. Neste sentido, a Índia também se definiu, pelo menos até à década de 1990 (década em que se verificou uma abertura à liberalização económica), em oposição, antagonismo e mesmo resistência a versões ocidentais de modernidade. Portanto, a Índia de Nehru é uma Índia que incorpora a religião, não sendo antagónica a “modos de vida tradicionais”, reais ou imaginados. Este assunto é particularmente evidente no filme. Imagens e referências a outras religiões são usadas ao longo do argumento (como é característico da Índia secular pós-independência), mas os valores básicos e *standard* estão, na grande maioria dos casos, associados ao hinduísmo, sobretudo de índole bramânica.

remanescentes da Índia Portuguesa após a intervenção do exército de Nehru (cf. cap. II). Cidadãos de genealogia sul asiática sem passaporte português foram inicialmente detidos em campos de detenção especialmente criados para o efeito pelo governo português, após o que foram expatriados<sup>191</sup> para a Índia. No início da década de 1970, apesar do corte de relações diplomáticas ou de qualquer outro tipo de relacionamento entre Portugal e a Índia, os produtos derivados da cultura popular sul asiática, nomeadamente os produtos associados à indústria cinematográfica hindi (filmes, fonogramas, revistas sobre cinema, etc.) constituíam uma das principais formas de entretenimento entre sul asiáticos e um dos principais vínculos ao território indiano, mesmo apesar da proibição de exibição de cinema indiano em Moçambique – assunto explorado no ponto 3.4.1. O processo de descolonização em meados da década de 1970, potenciado com a declaração de independência de Moçambique representou outro momento de apreensão identitária entre a população hindu-gujarati. Várias famílias foram obrigadas a optar entre permanecer no território (com todas as inseguranças que daí advinham), retornar à Índia ou fixarem-se em Portugal ou noutro país do leste africano, de modo a evitarem as tensões crescentes entre a população negra e outros grupos étnicos e, mais tarde, para escaparem à guerra civil que sobreveio à declaração de independência. Dado o historial migratório deste grupo populacional, a ênfase colocada na canção *Jab Zero Diyaa Mere Bharat Ne* e na sua picturização por parte de vários interlocutores (mesmo passados vários anos após a visualização do filme), coloca em evidência a vertente emocional na constituição de discursos e representações identitárias de base pessoal ou colectiva. Kaur & Sinha (2005) desenvolvem uma análise pertinente ao indicarem que as narrativas redentoras de muitos dos argumentos do cinema hindi possibilitavam uma espécie de escape a audiências que frequentemente tinham de se confrontar com injustiças e condições duras de vida em contextos coloniais e pós-coloniais. O cinema hindi funcionaria assim como um “lugar” (*site*) de ordem relativa e de fantasia perante a incerteza do “mundo real” em constante e acelerada mudança. É, pois, de ponderar o facto dos filmes hindi entre os hindu-gujarati providenciarem um capital de narrativas, imagens, símbolos, rituais e sons, que contribuiu para que aquele grupo pudesse erguer e fortalecer um novo *ethos* de grupo.

---

<sup>191</sup> “Expatriados” não será exactamente termo adequado, uma vez que o governo português apesar de ter decretado a obrigatoriedade do seu retorno ao país de origem, não considerava assumir as despesas inerentes a esse encargo. Nesse sentido, obrigou os próprios a custearem a viagem de regresso. Frequentemente a quantia necessária só era adquirida mediante a venda de bens (casas, lojas etc.) ou através do apoio do governo indiano (Dilen Kanabar).

Isto concorreu, ou contribuiu (a par da pertença religiosa), para o alcance de um novo nível de assertividade e auto-estima, que lhes permitiu negociar a sua posição num novo contexto político, social e económico. Nesse sentido, e usando a conceptualização de Scheff (2001) para a gestão do balanço entre orgulho e vergonha na componente emocional dos indivíduos e dos grupos, alguns indivíduos da população hindu-gujarati recuperam exemplos providenciados pelo cinema para contrapor a situações de inferioridade identitária, derivadas de sentimentos de exclusão injusta, ressentimentos e alienação relativamente a outros grupos sócio-históricos (p.ex.: portugueses brancos, população negra moçambicana):

«Sabe Pedro, há pessoas que pensam que a Índia é um país de terceiro mundo. Muitos ingleses aqui [Londres] têm a mania que são superiores aos indianos, mas muitas coisas que são usadas no ocidente, começaram na Índia, só que eles não sabem... A Índia é muito grande, tem muita coisa, tem uma cultura muito antiga, até anterior à Europa (...) Ainda há aquelas pessoas que pensam que a Índia não vale nada. Há uma canção de um filme que fala disso. Há um que diz que o contributo da Índia para o mundo foi zero. O personagem, que é um actor conhecido, responde que, para começar, quem inventou o zero foi a Índia, e depois vai por aí fora e diz todas as invenções e contributos da Índia, tudo numa canção...»

(Narendra Bhanji, comerciante e baterista do conjunto The Stars. Residente em Maputo, fixou-se em Lisboa no início da década de 1980 e, desde 2000, viveu intermitentemente entre Lisboa e Londres. Rayners Lane, Londres, 2005)

Numa situação de potencial engolfamento identitário (“desistir” de partes da identidade pessoal ou colectiva de modo a deter melhor aceitação pelo “outro”), os discursos cinemáticos (neste caso, a picturização de uma canção) reforçam os sentimentos de pertença identitária, a um grupo (nação indiana) imaginado como moral e culturalmente superior<sup>192</sup>. Esta proposta analítica permite ainda realçar a centralidade

---

<sup>192</sup> Num artigo datado de 2007 (só conhecido para o efeito desta dissertação em 2010), Christiane Brosius e Nicolas Yazgi enfatizam igualmente o contributo do filme *Purab aur Paschim* (entre outros filmes) para a constituição de representações sobre a Índia adequadas ao reforço das lealdades dos migrantes indianos e indo-descendentes para com valores patrióticos associados à ‘Mãe Índia’ e às tradições familiares (de base hindu). Este texto reforça a centralidade e a pertinência de *Purab aur Paschim* para uma compreensão do papel dos produtos audiovisuais na constituição de representações identitárias.

da *popular culture* em geral e da música e do cinema em particular para a construção de representações identitárias.

### 3.3.2. Nacionalismo e citacionismo fílmico: O caso *Namastey London*

A visão de *Purab aur Paschim* enquanto metáfora para o nacionalismo indiano no cinema no período de Nehru foi acomodada, readaptada e potenciada no início da década de 1990 quando a indústria Bollywood capitalizou e encontrou nos NRI (Non Resident Indians) uma importante fonte de inspiração e um mercado estratégico para as aspirações nacionalistas. Como propõe Lutgendorf no seu site sobre cinema indiano<sup>193</sup>, *Purab Aur Paschim* e o trabalho do próprio actor/realizador Manoj Kumar constituíram um modelo para muitas das produções Bollywood posteriores com argumentos baseados em personagens indianas dedicadas à tarefa de (re)converterem indianos migrantes “ocidentalizados”. Usualmente são usados como exemplos paradigmáticos longas-metragens como *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Aditya Chopra, 1995), *Pardes* (Subhash Ghai, 1997) ou *Swades* (Ashutosh Gowariker, 2004). Porém, a película *Namastey London*, realizada por Vipul Amrutlal Shah e estreada em 2007, além de denotar algumas semelhanças de argumento (nomeadamente entre as personagens principais Arjun e Jasmeet, que remetem para Bharat e Preethi), apresenta uma sequência narrativa que constitui uma espécie de actualização ou legado contemporâneo<sup>194</sup> (Kaur e Sinha 2005) da canção de Bharat exposta atrás e de várias das ideias do filme de Manoj Kumar. Apesar de inúmeras produções Bollywood desde a década de 1990 serem directamente direccionadas para público indiano na diáspora, portanto, com novos conteúdos e denotando alterações no modo de os tratar, o discurso de Arjun (o robusto e moral jovem indiano) e a razão que o leva a proferi-lo constitui uma alusão directa ao momento do filme de Manoj Kumar. Esta filiação é directamente assumida pelo próprio Vipul Shah que, no final do discurso, e já sem tradução para inglês, é citada uma frase alusiva a Manoj Kumar<sup>195</sup>, direccionada ao inglês que

---

<sup>193</sup> Cf. [www.uiowa.edu/indiancinema/purab-aur-pacchim](http://www.uiowa.edu/indiancinema/purab-aur-pacchim)

<sup>194</sup> Kaur e Sinha (*op.cit.*) citam outros “legados contemporâneos” no âmbito do cinema nacionalista, como a alusão ao filme *Shree 420* (Raj Kapoor, 1955) na canção *I Love My India*, integrada no filme acima indicado, *Pardes*. Estes constituem apenas alguns dos inúmeros exemplos da característica citacionista e intertextual do cinema hindi.

<sup>195</sup> Este excerto pode ser visualizado em: [www.youtube.com/watch?v=1hfX9z8uIX8](http://www.youtube.com/watch?v=1hfX9z8uIX8) (Namastey London – Best Dialogue – The Real Índia).

denegria a imagem da Índia: «Para o conhecimento do senhor, eu vou enviar o filme *Purab aur Paschim*, de Manoj Kumar, para ele ver a riqueza da Índia».

O discurso que antecede esta frase, de teor patriótico:

«When we greet one another we fold our hands in *namastey* [saudação] because we believe that God resides in every human being...

We come from a nation where we allow a lady of Catholic origin [Indira Ghandi] to step aside for a Sikh to be sworn in as Prime Minister, or a Muslim President to govern a nation of over 80 percent Hindus.

It may also interest you to know that many of the origins to your words come from Sanskrit. For example, *maatr* becomes mother, *bhratr* becomes brother, *giamiti* becomes geometry, *trikonnitti* becomes trigonometry.

We have 5600 newspapers, 25.000 magazines in over twenty-one different languages with a combined readership of over 120 million.

We have reached the moon and back, but yet you people still feel that we've only reached as far as the Indian rope trick.

We have the third largest nation in the world of doctors, engineers and scientists.

Maybe your grandfather didn't tell you that we have the third largest army in the world. And even then, I fold my hands in humility before you because we don't believe we are above or beneath any individual».

Fazendo recurso de um manancial de retóricas tendentes à superiorização da nação indiana perante ameaças de inferiorização (com menções e estereótipos disseminados durante o colonialismo britânico), a memória de Manoj Kumar é recuperada e, com ela, a memória do filme *Purab aur Paschim* enquanto narrativa modelar para o fortalecimento do ethos do grupo. *Namastey London* actualiza a relação dos migrantes indianos com a Índia já não por via do resgate do migrante para o projecto de construção da nação, mas por via da manutenção e constante criação de identificações com a 'Mãe' Índia e com retóricas essencialistas de indianeidade (usualmente de matriz hindu) por parte das famílias extensas dos indianos dispersos globalmente (Brosius 2007). Mesmo sabendo que a população da diáspora indiana está longe de ser homogénea e o consenso não é facilmente alcançável, para uma parte substancial destas populações, como realça também Brosius (*ibidem*), o cinema Bollywood mantinha e perpetuava uma preocupação com narrativas de enraizamento,

tradição e cultura, que podiam funcionar como um repertório fluido de práticas que enquadravam as formas de ‘ser indiano’ em espaços externos ao território indiano.

### **3.4. Moçambique: Negociação de identidades musicais, sociais, étnicas e políticas através do consumo e da prática de música do cinema sul asiático**

«Dipawali show of 1975, Maputo, Mozambique.

Um grupo de elementos do conjunto The Stars (um conjunto local de música filmi) recebe o público para o espectáculo de Diwali organizado neste ano pelo próprio conjunto musical. A assistência é maioritariamente constituída por várias famílias da sociedade local hindu-gujarati, apesar de sikhs, goeses, muçulmanos ismaelitas e sunitas relacionados de algum modo com os elementos do grupo (usualmente por meio de vínculos de amizade e/ou parcerias de negócio) estarem também entre os convidados.

Em circunstâncias normais este evento seria organizado no salão do supra citado Bharat Samaj Ved Mandir, mas a independência de Moçambique em 1975, seguida pelas nacionalizações de propriedades privadas (inclusivamente as instalações da comunidade hindu) conduziram à utilização do Centro Popular de Desporto para a realização das comemorações do Diwali deste ano. Famílias constituídas por elementos de várias gerações distribuem-se pelas vastas mesas da sala, apesar de se notar uma tendência para a formação de grupos de elementos femininos e de elementos masculinos, sobretudo antes e após a refeição. As cores dos saris envergados pelas mulheres (em conformidade com a tradição “indiana” e/ou gujarati) e os fatos indianos ou ao estilo ocidental usados pelos homens conferem simultaneamente cor e solenidade à ocasião.

A actuação do grupo musical The Stars enquadra a sociabilização dos indivíduos, através da apresentação de um repertório de sucessos musicais do cinema hindi da época. A audiência divide-se entre indivíduos que centram a atenção na actuação do conjunto musical e grupos de indivíduos em animada conversa e troca de fofocas e novidades, uma vez que ocasiões como esta propiciam o encontro de familiares, amigos e conhecidos, alguns deles espalhados por diferentes áreas de Moçambique, do leste de África ou mesmo da Índia ou de outros pontos da diáspora gujarati. A prestação performativa do grupo denota uma preocupação com o visual artístico, com todos os músicos a envergarem um traje comum em consonância com a moda da indústria *pop-rock* anglo-saxónica do período. A utilização do órgão Farfisa e sistema de amplificação de marca Teisco parece igualmente denunciar a influência do mercado musical anglo-americano em Moçambique, via África do Sul<sup>196</sup>.

A constituição do grupo inclui ainda outros instrumentos associados à música popular de influência anglo-saxónica (bateria, guitarra eléctrica e baixo eléctrico) e instrumentos indianos (tabla, harmónio e *tashikoto - benjó*), tal como já era comum nalguma da música do cinema hindi da época. Por vezes alguns dos músicos desdobram-se entre vários instrumentos de modo a corresponder o mais possível aos arranjos originais das canções (e.g. o organista toca igualmente

---

<sup>196</sup> Tanto os órgãos da marca italiana Farfisa como os amplificadores e guitarras da marca japonesa Teisco foram influentes na música popular americana e inglesa dos anos 60, uma vez que estas foram algumas das principais marcas a fornecerem os mercados musicais desses países, o que por sua vez teve consequência na disseminação desses produtos nos territórios coloniais de influência inglesa.

*tashikoto* nalgumas partes da canção). Nalguns temas, tocadores de clarinete, flauta e de violino são chamados a participar quando o arranjo original inclui esses instrumentos ou instrumentos facilmente substituíveis por estes.

A prestação do grupo é intercalada por variedades, com destaque para os concursos de trajes tradicionais indianos ou gujarati, com troféus para os primeiros classificados. Como era usual, este concurso é sobretudo destinado a crianças ou jovens adolescentes que desfilam perante uma audiência radiante em ver os seus jovens elementos envolvidos em actividades que remetem para a tradição indiana/gujarati.

Alguns dos jovens concorrentes complementam o seu traje carregando um instrumento tradicional na mão (e.g. *ektaró*<sup>197</sup>), de modo a acentuar a ligação a percebidas tradições do Gujarat rural (“*folk*”) ou a práticas religiosas e musicais “ancestrais”. Após mais uma intervenção do conjunto musical, a apresentação de danças que se segue constitui outro dos momentos altos das celebrações. Interpretadas por crianças ou por adolescentes femininas, as danças apresentadas são baseadas em danças tradicionais do Gujarat, em motivos religiosos (e.g. dança de Krishna com as Gópis), ou em coreografias adaptadas do cinema hindi. Nalguns casos, o conjunto The Stars fornece o apoio musical à performance da dança. O programa de danças inclui ainda a apresentação de danças tradicionais moçambicanas performadas por grupos locais constituídos por moçambicanos negros. Este pormenor permite assinalar não apenas a tolerância exibida pela comunidade hindu-gujarati em relação à presença de populações autóctones num evento essencialmente comunitário, como inclusivamente a performance de danças associadas a tradições expressivas africanas num evento celebrativo predominantemente indiano ou sul asiático<sup>198</sup>. Numa leitura alternativa, esta aparente tolerância pode também estar relacionada com as circunstâncias políticas de Moçambique pós-colonial onde era de todo o interesse para as população hindu-gujarati desenvolver laços de cooperação para com a população autóctone, de modo a acentuar a integração na emergente sociedade moçambicana».

(Notas de campo sobre antigas gravações vídeo de 70mm captadas em 1975 e 1976 relacionadas com eventos festivos organizados no âmbito da população hindu-gujarati em Moçambique<sup>199</sup>. Junho de 2005)

Estas imagens constituem um importante documento etnográfico por darem conta de conjuntos de práticas expressivas e de sociabilidade entre a comunidade hindu-gujarati que são usualmente conhecidas apenas por testemunhos orais ou, mais

---

<sup>197</sup> Ektaro é um cordofone (de uma só corda) empregue em algumas tradições musicais do Gujarat e de outras áreas da Índia.

<sup>198</sup> Testemunhos da época assinalam como esta prática era comum mesmo no período anterior à independência de Moçambique, o que faz adivinhar uma certa cumplicidade entre as populações em questão na sociedade pós-colonial moçambicana.

<sup>199</sup> Estas gravações foram digitalizadas e transferidas para DVD a propósito das comemorações do aniversário do grupo, em 2000. Este evento envolveu actuações musicais com ex-membros da banda e exposições de fotografias da época. Alguns dos elementos deslocaram-se de pontos tão distantes como Moçambique, Gujarat ou Inglaterra propositadamente para participarem no evento.

raramente, por via de documentação fotográfica. Por esse motivo, estas imagens foram visualizadas com alguns dos músicos e com interlocutores com um percurso migratório ligado a Moçambique, alguns deles presentes nas imagens, de modo a tornar possível colocar questões e ouvir os seus comentários. De modo directo ou indirecto, todos realçaram a importância dos “conjuntos de música *filmi*” nos processos de sociabilização não apenas entre a população hindu-gujarati como entre várias populações de genealogia sul asiática (goeses, muçulmanos sunitas, ismaelitas, etc.) em Moçambique, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1960. Tal como patente nas imagens em questão, o grupo musical não apenas apresenta o seu espectáculo, como fornece a base musical para algumas actuações dos dançarinos, além de fornecer a música de fundo para a sociabilização dos indivíduos. O repertório apresentado de canções do cinema hindi é reconhecido por todos os gujarati, indianos e sul asiáticos presentes, independentemente da sua região de origem, religião ou historial migratório, articulando sentimentos de nostalgia e de “indianeidade” que contribuíam para o estreitar de vínculos comunitários e para a manutenção ou mesmo criação de novas formas de identificação (com a Índia, com uma modernidade paralela de matriz indiana, com valores culturais ou religiosos específicos etc.).

Efectivamente, o depoimento de inúmeros interlocutores mais idosos com um historial migratório ligado a Moçambique, indica que pelo menos desde a década de 1950 (mas provavelmente desde as décadas anteriores), o cinema hindi circulava nos principais enclaves hindu-gujarati daquela colónia portuguesa, tanto através da existência de redes de distribuição e de circulação de filmes estabelecidas nas colónias britânicas do leste africano (sobretudo na África do Sul), que abasteciam alguns cinemas de certas áreas urbanas de Moçambique (p.ex.: Maputo), como através da circulação de películas nas redes sul asiáticas locais por via de imigrantes que se deslocavam ao território indiano. Este trânsito de produtos do cinema popular indiano também se aplicava à circulação de fonogramas de várias tipologias musicais de origem indiana, nomeadamente canções do cinema hindi. O seguinte depoimento sugere inclusivamente que a música do cinema indiano foi também integrada nas estratégias de doutrinação das populações autóctones segundo as normativas das políticas coloniais:



«De 1958, 1959, havia uma rádio dos africanos, só com músicas africanas. Chamava-se “Hora Lativa”<sup>200</sup> [confusão com “Hora Nativa”]. Então eles já passavam música de filmes indianos. Não sei porquê, talvez para caçar audiência. Antes de 1961, havia cinemas que passavam filmes indianos. Havia um que se chamava cinema Varietá, que dava as estreias na terça-feira e aos Domingos era matine com dois filmes. E havia o cinema do Jessu [familiar], o cinema Machava, porque era numa localidade chamada Machava [na área de Maputo]. Então eles tinham lá um cinema. Aquilo era um armazém, nem era cinema. (...) Depois de 1961, eles davam filmes paquistânicos, e já tinham um cinema, o cinema S. Gabriel, que ficava na [vila] Matola...»

(Narendra Bhanji. Rayners Lane, Londres, 2005)

O facto da programação radiofónica colonial direccionada para as populações autóctones integrar também referências sónicas extra-africanas pode indiciar que a estratégia colonial tinha em mente não apenas as populações autóctones como eventualmente todas as populações subalternizadas na lógica da hierarquia social e racial da colónia de Moçambique, como é o caso das populações de genealogia asiática (populações em parte consideradas ‘populações estrangeiras’ na taxonomia social colonialista – Davidson 1984). Todavia, é necessária investigação mais aprofundada sobre esta temática.

A existência de redes de circulação de filmes e fonogramas de origem indiana em Moçambique é também corroborada por estudos elaborados em espaços limítrofes

---

<sup>200</sup> Segundo informação recolhida na internet, “Hora Nativa” tratava-se de um dos canais do Rádio Clube de Moçambique. Este dividia-se entre a emissão A (emitindo em Português), a emissão B (LM Rádio, emitindo em inglês e afrikaans também para os países limítrofes) e a emissão C (dedicada à música e à cultura “erudita”). O canal, ou estação Hora Nativa viria a denominar-se Voz de Moçambique e emitia em dialectos locais e em português (cf. site: <http://foreverpemba.blogspot.com/2008/11/histria-da-rdio-clube-de-moambique.html>). Porém, no historial do Rádio Clube de Moçambique (RCM), a Hora Nativa é apontada como uma emissão “dirigida à população autóctone do sul do Save, falada em língua veicular da região” (p.48). (cf. site: [www.xiconhoca.net/historiadoradioclubedemocambique/](http://www.xiconhoca.net/historiadoradioclubedemocambique/)). Já Power (2000), indica que a “Hora Nativa” era um programa radiofónico do RCM iniciado em 1958/59 e que viria dar origem a uma estação (ou canal) com autonomia, a Voz de Moçambique, exclusivamente direccionado para as populações indígenas, emitindo em vários dialectos locais (*ibidem*: 608), à semelhança do que se passava na vizinha África do Sul, através do “serviço africano” da Federal Broadcasting Corporation of Rhodesia and Nyassaland, e da Radio Bantu. Ainda de acordo com Power, a música das diversas culturas de Moçambique, gravada pelos agentes coloniais (nomeadamente antropólogos), constituía a grande fatia da emissão musical (apesar da distribuição desigual das diversas culturas representadas), sendo complementada com programas destinados à “educação” e doutrinação das populações indígenas segundo as normativas das políticas coloniais. A inclusão de canções do cinema hindi na grelha de emissão (supostamente para o período anterior a 1961), poderá indiciar uma preocupação pela presença de populações de origem sul asiática no território, e/ou uma tentativa de acompanhar hábitos de consumo da população indígena (e assimilada?) em zonas urbanas. Cf. Ribeiro (2014) para uma análise das políticas de emissões de rádio nas colónias portuguesas em África.

ao território de Moçambique, como a investigação de Melveen Jackson (1988; 1991), que mostra como o consumo de cinema indiano e música a ele associada era comum na área do Natal (África do Sul) na década de 1940<sup>201</sup>. O seu estudo patenteia ainda que circunstâncias históricas, como o embargo comercial entre a Índia e a África do Sul em 1946-47, estimularam o desenvolvimento de um circuito musical local que servia as populações de genealogia sul asiática fixadas na África do Sul. Este circuito desenvolveu-se sobretudo em torno das editoras fonográficas entretanto criadas, Calvacade e Shalimar (ambas direccionadas para o mercado de falantes de hindi/urdu) e a editora Moghul (direccionada para o segmento de mercado religioso islâmico). Os produtos musicais comercializados por estas editoras revelam uma fusão entre música clássica hindustani e formas então emergentes de música popular indiana (p.ex.: música do cinema hindi), estilos musicais de circulação internacional (p.ex.: bolero, rumba, tango, valsa, samba), estilos e ritmos americanos e africano-americanos (p.ex.: *dixieland*, *swing*, *country and western*) e estilos musicais locais (p.ex.: *boermusik* e *tieckie-draai*). As actividades musicais destas editoras resultaram de colaborações entre músicos amadores de diferentes grupos populacionais sul asiáticos, nomeadamente hindus e muçulmanos. Jackson indica ainda que além do idioma das canções ser hindi, urdu ou tamil, a influência indiana era também sentida nas performances melódicas através do uso de ornamentações e glissandos característicos da música carnática e hindustani. O bordão fornecido pelo baixo ou pelo piano acrescentavam igualmente uma “sonoridade indiana” a estas edições musicais.

De modo análogo às circunstâncias históricas descritas no estudo de Jackson (*op.cit.*), foram alterações na conjuntura histórica e política entre Portugal e a República da Índia que influenciaram as práticas expressivas dos segmentos populacionais hindu-gujarati e sul asiáticos em geral na então colónia portuguesa de Moçambique. Por outro lado, de modo semelhante com o contexto da região de Natal, o consumo de formas

---

<sup>201</sup> Segundo a autora, desde o advento da indústria discográfica na Índia, na década de 1920, já eram importados e distribuídos discos de 78rpm na província sul-africana do Natal, com particular incidência em fonogramas de música popular devocional (*bhajan*), e em dramatizações e/ou narrações de épicos religiosos (p.ex. alguns episódios do *Ramayan*, ou do *Mahabharat*), ou de sermões de líderes religiosos. Existem algumas evidências de que algum deste material era utilizado para peças de teatro encenadas localmente. A análise de duas colecções particulares de fonogramas dos anos de 1920 e 1930 indica igualmente uma preferência por música e dramas clássicos, a par de alguma música “folk” e associada ao cinema indiano. Numa das colecções há a realçar um pequeno espólio de fonogramas gravados localmente, de músicos sul-africanos de genealogia indiana (cf. 1991: 175-176). Algumas destas gravações mostram um sincretismo claro entre música anglo-saxónica e práticas musicais indianas (cf. 1988: 160 e sgts.). Jackson indica ainda que os fonogramas importados foram instrumentais na “educação” dos músicos ao nível local, que frequentemente aprendiam a executar um instrumento através da audição repetida dos fonogramas.

partilhadas de *popular culture* de origem sul asiática possibilitou igualmente a aproximação e o contacto entre populações de genealogia sul asiática, que assim passavam a ter uma plataforma de relacionamento que não ficava unicamente pela via das actividades comerciais. Esta circunstância é particularmente significativa porquanto a interdição de cinema indiano (hindi ou de qualquer outra região ou idioma da Índia) espoletará uma série de circunstâncias locais com impacto nas formas de cooperação das populações locais de genealogia sul asiática e nas suas representações identitárias.

Com efeito, a ocupação militar das colónias portuguesas remanescentes no território indiano (Goa, Damão e Diu - a Índia portuguesa) em Dezembro de 1961 por parte do exército indiano significou a cessação das relações diplomáticas entre ambos os países. Como reacção à ofensiva política e militar de Jawaharlal Nehru e tal como assinalado no ponto capítulo II, António Salazar ordenou a cessação de relacionamento diplomático, económico e institucional entre ambos os países, com consequências não negligenciáveis para uma parte substancial da população hindu-gujarati sedeadada em Moçambique. Esta nova conjuntura, implicou uma reorganização das redes familiares, de casta, económicas e de solidariedade; e a redefinição de estratégias de vida (encerramento de lojas e de negócios, mudanças de profissão e/ou de país de residência, etc.), se bem que nalguns casos os laços familiares, económicos e culturais com a Índia fossem mantidos por parte dos hindu-gujarati com passaporte português por via de países fronteiriços a Moçambique, como o Malawi, o Zimbabwe e a África do Sul. Dada a proibição de exibição de cinema indiano no território de Moçambique, estes países foram também instrumentais para que a população sul asiática de Moçambique pudesse continuar a ficar exposta a produtos da cultura popular indiana. Esta exposição ocorria sobretudo através das emissões de rádio transmitidas a partir de países limítrofes, o que permitia a transposição de fronteiras físicas (p.ex.: Radio Swaziland que, de acordo com vários depoimentos, tinha bastantes ouvintes em Lourenço Marques / Maputo), assim como através de visitas breves a países como Tanzânia e África do Sul por parte de grupos de famílias de descendência sul asiática com a finalidade de assistirem a sessões de cinema hindi. Este ponto impele ao questionar dos relacionamentos entre os diferentes territórios e a interacção entre os diferentes poderes coloniais no leste africano.

«KM: Até 1974 os filmes estavam proibidos, mas nós íamos ver à Rodésia. [actual Zimbabué] Todos os Domingos tínhamos filmes lá, de manhã. Era o antigo Untali, agora é Mutare, que fica a 20 quilómetros de Manica. Era o Ian Smith o primeiro-ministro, na altura.

PR: E não tinham problemas em atravessar a fronteira?

KM: Não, nada... Haviam lá indianos também...

(Kishore Madhavji, baterista em vários conjuntos musicais de música *filmi*, empregado do comércio, ex-projeccionista de cinema. Natural de Quelimane (Moçambique), estabeleceu-se em Portugal no início da década de 80. Lisboa 2004).

«Em Vila Pery, fazia fronteira com o Zimbabué. Então as pessoas que moravam na Beira ou em Vila Pery, iam lá ver filme indiano. E como era um meio pequeno, as pessoas conhecem-se. Os homens da fronteira conheciam os comerciantes da Beira e de Vila Pery e deixavam passar. Havia também uma pessoa que recebia ilegalmente filmes em bobina, e depois chamava amigos [para ver]. E os filmes que tinham ficado em Moçambique após 1961, as pessoas punham um lençol branco e viam em casa».

(Narendra Bhanji)

De facto, vários testemunhos orais aludem à relativa facilidade de circulação de capital humano (população sul asiáticas, mas também população africana e colonial) entre as fronteiras do leste de África, tanto legal como ilegalmente<sup>202</sup>. Esta circunstância assume também relevância por demonstrar a importância dos media circulando a um nível nacional e transnacional. Como foi realçado por Kaur e Kalra a propósito da interconexão entre “grupos minoritários”, as inovações tecnológicas desempenharam um papel fundamental no sentido de permitir que as produções culturais de populações minoritárias permitissem a transgressão das fronteiras do estado nação e a comunicação entre essas populações: «Global media and telecommunications, and the flow of sound structures divorced from their place of manufacture, have provided for greater interconnectedness and interdependency for minority groups» (1996: 223). Nesta

---

<sup>202</sup> O tópico da porosidade das fronteiras físicas (e não apenas) entre territórios sob jurisdição colonial inglesa e portuguesa parece constituir uma temática a merecer investigação mais aturada, nomeadamente para a compreensão das ligações e circulações de capital cultural no contexto colonial do leste africano.

medida, apesar do uso dos media pelo Estado Novo contribuir para a doutrinação das populações locais e coloniais, esses media foram também instrumentais na disseminação de formas alternativas de modernidade, ou, como sugere Larkin, de ‘modernidades paralelas’ (1997) que facultaram a contínua exposição de populações de genealogia indiana a produtos da cultura popular sul asiática e consequentemente a formas de identificação com práticas e narrativas de matriz indiana.

### **3.4.1. O cinema paquistanês e a manutenção de formas de *popular culture* de origem sul asiática após a “crise de Goa, Damão e Diu”**

Uma das consequências da nova conjuntura política entre Portugal e a República da Índia, foi o incremento da importação e disseminação de cinema paquistanês em Moçambique para consumo das populações de genealogia sul asiática (incluindo populações de descendência indiana, mesmo apesar do aumento das tensões políticas e militares entre a Índia e o Paquistão<sup>203</sup>). A investigação de Gazdar (1997) revela como a proibição de cinema de origem indiana no Paquistão após a partição encorajou fortemente o plágio de filmes hindi, disfarçados com títulos muçulmanos (a linguagem passou predominantemente a ser o urdu ou, em menor extensão, o punjabi). Deste modo a política cultural paquistanesa procurava providenciar produtos cinematográficos a audiências habituadas ao cinema popular indiano, ao mesmo tempo que estimulava o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional (idealmente com uma identidade própria, autónoma das produções hindi) – cujos produtos podiam também ser exportados, atingindo uma circulação internacional, como se viria a verificar em Moçambique durante mais de uma década (1961-1974). Em Moçambique, falantes de hindi conseguiam obviamente compreender urdu e a grande maioria da população gujarati, sobretudo as gerações mais jovens, eram também fluentes em hindi (em larga medida devido ao consumo de hindi *filmi*) e não apenas no idioma gujarati.

«Dilip Káká: Moçambique era colónia portuguesa e não tinha relações com a Índia, por causa de Diu Damão e Goa, 1961. Naquela altura não havia aquele intercâmbio cultural com a Índia. Na Tanzânia, Uganda, Kénia havia grandes cantores. Gurus e *sadhus* apareciam lá. Mas Moçambique não tinha nada. Até

---

<sup>203</sup> Após o conflito da partição em 1947, as duas nações entraram também em conflito em 1965 e em 1971.

filmes indianos, eu nunca fui, mas pessoas que tinham carro iam para Zimbabué para ver filmes. Em Moçambique havia filmes paquistaneses, mas indianos não havia.

PR: Lembra-se de ver filmes paquistaneses?

DK: Sim, muitos. Não lembro é os nomes...

PR: Eram falados em que idioma, esses filmes?

DK: Em hindi-urdu. Só muito mais tarde, quando houve aquele golpe de estado, já as relações melhoraram então começaram a aparecer [filmes indianos] (...)

(Dilip Kumar Kassandas, empregado do comércio, baterista e percussionista free-lancer em grupos musicais associados a diversas comunidades religiosas sul asiáticas, em Moçambique, Lisboa e Londres. Fundador do grupo *filmi* Yaaden).

Numa linha de análise paralela, é ainda possível depreender que o consumo de cinema paquistanês em Moçambique não apenas alimentou a procura de produtos culturais (ou de entretenimento) de origem sul asiática, como também contribuiu para a perpetuação e mesmo para o crescimento de práticas urbanas de sociabilidade em torno do consumo de cinema – os cinemas continuaram a assumir-se como pontos de encontro e espaços de sociabilidade com crescente importância nas estruturas urbanas, mas também como “zonas de contacto” (Pratt 1992) que potenciaram a proximidade e a imaginação entre o ‘eu’ e o ‘outro’.

### **3.4.2. Novas práticas de sociabilidade e o desenvolvimento dos conjuntos *filmi***

O desenvolvimento do cinema enquanto hábito social e o consumo de música do cinema hindi através das emissões de rádio e do consumo de fonogramas, favoreceu o aparecimento de conjuntos musicais baseados primordialmente no repertório dos sucessos do cinema hindi (mas não apenas), designados localmente como conjuntos *filmi*. Apesar da proibição que recaía sob a projecção de cinema indiano no território de Moçambique, o repertório era aprendido através do acesso a discos importados da Índia e de países vizinhos, e através da audição das estações de rádio que emitiam a partir dos países limítrofes.

O conjunto The Stars, fundado na capital Lourenço Marques / Maputo, em 1967 [cf. apêndice 11], afirmou-se como o primeiro conjunto *filmi* no âmbito da população

hindu-gujarati, pelo menos a acreditar nas representações mais ou menos mistificadas sobre esse período que ainda subsistem entre vários dos interlocutores hindu-gujarati entrevistados que viveram essa época. No período anterior ao início da actividade deste conjunto musical, as formações musicais de origem sul asiática que actuavam para audiências mais alargadas eram sobretudo os conjuntos de *qawwali*<sup>204</sup> (maioritariamente associados aos segmentos populacionais muçulmanos e paquistaneses) e, em menor escala, grupos de música *ghazal*<sup>205</sup>

«Naren Bhanji: Nós formámos o conjunto [The Stars] em 1967, 68, mas antes de nós já havia conjuntos *bhajan mandali* [grupos de música devocional hindu], mas não havia com música dos filmes, havia era conjuntos *qawwali*, havia conjuntos de *ghazal*, assim tipo Pankaj Udhas [cantor indiano do estilo *ghazal*], mas mais era *qawwali*. Havia conjunto de *bhajan*, mas muito pouco. Mas os conjuntos *qawwali* eram também formados com muçulmanos e hindus.

PR: Mas antes dos The Stars já existia esta tradição de conjuntos musicais de filmes em Moçambique? Mesmo entre muçulmanos e ismaelitas?

NB: Não, o The Stars foi o primeiro. Não havia outro conjunto. Eles chamavam-nos. O primeiro show que nós demos, foi com uma bateria, um órgão e uma viola, só. Aliás, nem foi com órgão, foi com harmónio. O repertório [era] duas músicas [instrumentais], uma canção, [alternadas]. Tínhamos pouco vocalistas. E enchemos um salão com 400 ou 500 pessoas. O primeiro bilhete custava 10\$, naquele tempo, e encheu logo.

PR: Lá em Maputo?

NB: Em Maputo, foi na nossa escola de gujarati, o Bharat Samaj. O primeiro show foi dado lá.

PR: E nos concertos que davam em Maputo iam pessoas de várias comunidades?

NB: Claro.»

(Narendra Bhanji).

Apesar do conjunto The Stars ser constituído por músicos maioritariamente hindu-gujarati, a especificidade do mercado local fomentou a colaboração com músicos

---

<sup>204</sup> Música devocional associada a contextos muçulmanos e/ou sufi.

<sup>205</sup> Forma poética e musical associada a contextos muçulmanos, mas também consumida por populações hindus na Índia, tendo sido particularmente disseminada na Ásia do sul por via da devoção Sufi. Enquanto forma musical foi particularmente explorada pela indústria fonográfica indiana durante o *boom* da cassete. Cf. Manuel 1993.

muçulmanos devido ao facto deste conjunto também passar a incluir no seu repertório sucessos musicais do cinema paquistanês, tirando assim vantagens das potencialidades do mercado local:

«PR: E até o grupo ser formado, só se via filmes paquistaneses?

NB: [A partir de] 1961, sim, só paquistaneses, por causa da independência de Goa, Damão e Diu.

PR: Como é que tinham acesso ao repertório?

NB: Nós tínhamos uma rádio, que funcionava na Suazilândia. Nós tirávamos as melhores músicas. Depois também apareciam cassetes, de pessoas que iam à Índia, ou da África do Sul também. E as pessoas gravavam. Aliás, em 1961, havia aquelas cassetes *cartridge*, muito antigas, grandes. E antes daquilo, havia bobinas, como dos filmes. As pessoas tiravam as músicas dali. O meu avô quando foi embora para a Índia ele era doente da rádio, pois só naquele tempo tínhamos sete ou oito rádios em casa, e quando ele foi expulso para a Índia, deixou-nos dois rádios móvel. Então o meu pai entregou-me um para levar para o conjunto para ouvir os discos. Aliás havia discos também (...) As pessoas traziam muitos, a gente pedia emprestado, depois gravava...

PR: As autoridades portuguesas não ligavam?

NB: Não, eles a isso não ligavam nada. (...)

PR: Mas, música dos filmes paquistaneses, vocês tocavam?

NB: Tocávamos e tocávamos bastante. Porquê? Para cativar o público paquistanês.

PR: Havia lá paquistaneses em Moçambique?

NB: Muitos, mas muitos. Paquistaneses e muçulmanos, muitos deles de raça macua, convertidos lá. Havia negros muçulmanos e havia mesmo próprios muçulmanos. Havia mais paquistaneses, muitos... Mas esses muçulmanos eram todos racistas, a maioria deles. E eram contra a Índia».

(Narendra Bhanji)

Estes dados são particularmente relevantes não apenas por evidenciarem a já indicada interacção e formas de sociabilidade entre diversos grupos étnicos e religiosos através do consumo e prática de formas *popular culture* de origem sul asiática, mas também por denotarem que o interesse pelo consumo e a prática de formas de *popular*



*culture* se sobrepor às rivalidades políticas, militares e religiosas entre populações de genealogia paquistanesa e indiana. Tirando partido de conjunturas locais, o conjunto The Stars, além de continuar a ser convidado para participar em eventos muçulmanos e/ou paquistaneses, começa a eleger um repertório e a construir um espectáculo estrategicamente direccionado para audiências paquistanesas e/ou consumidoras de cinema paquistanês:

«PR: E esses paquistaneses chamavam o grupo Stars para as festas deles?

NB: Sim, sim. Aliás, nós uma vez tocámos na escola religiosa deles, que era proibido. Era um casamento, onde estavam mulheres e o nosso conjunto estava também lá. Como é proibido haver homens onde estão mulheres (os homens estão num sítio e as mulheres noutro), então nós fomos proibidos de tocar para muçulmanos durante um tempo. Noutra ocasião fomos contratados e depois já não nos deixaram tocar, devido aos padres, que estavam a colocar problemas. Então nós o que é que fazíamos...? Havia um cinema onde se exibia filmes paquistaneses. Então nós organizávamos o nosso show próprio, como fazíamos [anos mais tarde] em Lisboa. Alugávamos o cinema, no intervalo do filme paquistânico [sic], que durava 15 ou 20 minutos, apresentávamos o nosso conjunto, tocávamos uma ou duas canções e no dia seguinte o cinema ficava cheio. O cinema levava aí 600 a 700 pessoas. Era um cinema grande. Chamava-se cinema Olímpia.

PR: E quando cantavam canções paquistanesas cantavam em urdu?

NB: Já ouviu o nosso CD? Está lá aquela canção do Gulam, *Karam Ki Ek Nazar*. Aquilo é de filme paquistânico. Eles gostavam muito. Qualquer canção com palavras religiosas, aquilo para eles era um sucesso... Sucesso e deitavam dinheiro. Faziam colares de dinheiro... Depois havia uns grupos [de muçulmanos], que não ligavam aos padres nem nada, que faziam copo de água num quintal e nós tocávamos lá. (...) Os muçulmanos eram mais nossos fãs do que propriamente os hindus. (...) Houve um tempo em tínhamos 30 ou 40% do repertório com canções paquistânicas. Nós íamos ver os filmes. Se as pessoas gostavam, se ficava muito afamado lá, então nós tocávamos as canções [desse filme].

(Narendra Bhanji)

Este tipo de interações através do cinema e da música popular, seria possível em Moçambique uma vez que, além da distância física do teatro dos acontecimentos na Ásia do sul, as populações indianas e paquistaneses estavam sob alçada do domínio colonial português, erigindo assim uma série de solidariedades e de identificações em torno de uma herança comum (a Índia pré-partição, a genealogia sul asiática, e a partilha de um idioma, como o hindi/urdu) e do seu estatuto de grupo subalterno relativamente ao poder e à sociedade colonial. O cinema paquistanês e a música do cinema paquistanês e hindi providenciavam imaginários de modernidades paralelas (ou alternativas), que constituíam uma alternativa às formas culturais de consumo coloniais e mesmo ‘ocidentais’.

#### 3.4.2.1. A importância simbólica da edição de fonogramas

Além de actuarem para audiências mistas em recintos de cinema antes da projecção dos filmes, o conjunto era ainda contratado para animações em festividades comunitárias no âmbito de várias populações sul asiáticas da área de Lourenço Marques / Maputo (sobretudo populações ismaelitas e goesas católicas). O relativo sucesso deste agrupamento no mercado local, possibilitou, no início da década de 1970, a gravação de dois *singles* para uma editora local, a Teal Discos<sup>206</sup> (subsidiária da editora transnacional RCA). Estes fonogramas constituem documentos etnográficos pertinentes para a compreensão das actividades dos conjuntos *filmi* ao longo deste período. O primeiro *single*, *Mere Mehboob* [cf. apêndice 9] inclui não apenas uma versão de uma canção de um filme hindi (canção *Mere Mehboob Tere Damsé*, da película de 1970, *Bhai-Bhai*, dirigida por Rajá Nawathe<sup>207</sup>), mas também uma canção em idioma urdu integrante da banda sonora de um filme paquistanês (canção *Karam Ki Ek Nazar*

---

<sup>206</sup> De acordo com Isabel Filipe (ex-trabalhadora da empresa em 1974/75), a Teal Discos era uma sucursal da Teal Record Company, empresa mãe sediada na África do Sul. A Teal Discos estava também associada a uma editora de capital inteiramente português, a Companhia de Discos de Moçambique, detida e gerida por João Gomes Leitão, uma personalidade ligada à rádio e bastante conhecida no meio social de Maputo. Segundo o radialista brasileiro Bira Brazil numa entrevista concedida a uma rádio do seu país e publicada na internet, existia também uma filial em Angola, a Teal Holly (cf. [www.eusoufamecos.uni5.net/vozesdoradio/vozes/vozes/b/bira-brasil/feed/](http://www.eusoufamecos.uni5.net/vozesdoradio/vozes/vozes/b/bira-brasil/feed/)). Procura adicional na internet aponta para a existência de outras companhias afiliadas noutras nações africanas, como a Zâmbia (Teal Record Company – subsidiária da Gallo Records) e Zimbabwe (Teal Records, que deu origem à Gramma Records).

<sup>207</sup> Vários interlocutores afirmaram tratar-se de uma canção integrante da banda sonora do filme de 1963, *Mere Mehboob*, dirigida por Harnam Singh Rawail, mas ao longo do trabalho de terreno e por via do depoimento de outros interlocutores, veio a confirmar tratar-se de uma canção integrante do filme indicado.

*Hampar*, do filme *Humrahi*, dirigido por Raja Hafeez e comercializado em 1966)<sup>208</sup>. Independentemente da tipologia estilística da canção, o facto de um mesmo EP integrar duas canções associadas a contextos religiosos, nacionais e culturais distintos, constitui um indicador não negligenciável para a importância cultural e social dos conjuntos *filmi* (ou pelo menos deste conjunto especificamente) no estabelecimento de solidariedades e vínculos de cooperação entre diferentes grupos populacionais de genealogia sul asiática fixados em Moçambique, mesmo apesar da rivalidade entre o Paquistão e a Índia. Este pormenor é tão mais pertinente quanto o filme *Humrahi* constitui uma versão paquistanesa do filme indiano em idioma hindi, *Dosti* (1964, Satyen Bose), mas com a particularidade de *Humrahi* integrar no argumento excertos do discurso patriótico do então presidente paquistanês Mohammed Ayub Khan (1907-1974) aquando do início do conflito armado entre o Paquistão e a Índia em Setembro de 1965. O argumento de ambos os filmes com forte apelo a uma vertente piedosa e religiosa, desenvolve-se em torno da história de amizade entre dois jovens adultos deficientes, tendo ambos os filmes conhecido um amplo sucesso de bilheteira nos respectivos países – sucesso que foi ampliado às respectivas bandas sonoras. No *single* em questão, talvez não seja coincidência o facto do título da canção urdu significar “Por favor, olhe por nós” (*Karam Ki Ek Nazar Hampar*), o que pode estar relacionado com a situação de fragilidade identitária e emocional porque passavam essas populações de genealogia sul asiática em Moçambique, num quadro de apreensão, instabilidade e insegurança que marcava o contexto político da época.

A orientação plural e diversificada do conjunto The Stars está também evidenciada no título do grupo, através da denominação “Conjunto Oriental”. De modo a escapar à censura, o conjunto The Stars evitou o uso da identificação “conjunto indiano”<sup>209</sup>, optando estrategicamente pela denominação “Conjunto Oriental”, de modo a manter o referencial identitário com o continente asiático e assim continuar a apelar ao seu público-alvo (i.e. as populações sul asiáticas, sobretudo com ligação à Índia) (cf. imagens dos apêndices 9 e 10). A identidade indiana e gujarati estão melhor evidenciadas no desenho da capa do *single* referenciado no apêndice 9, que exhibe a figura de duas mulheres numa cena “pitoresca” que remete para a Índia rural. Trata-se

---

<sup>208</sup> Alguns interlocutores identificaram esta segunda canção como uma canção tradicional/devocional em idioma urdu (*urdo devotional*), enquanto outros indicaram tratar-se do tema de um filme paquistanês, sem no entanto saberem identificá-lo. Mais tarde, viria a confirmar-se tratar-se da película *Humrahi*, cuja banda sonora esteve a cargo do director musical Tasadduq Hussain.

<sup>209</sup> Designação por que eram conhecidos estes conjuntos na fase inicial e posteriormente no período pós-colonial, nomeadamente os conjuntos associados à população hindu-gujarati.

de uma representação do género feminino mediada por um olhar patriarcal, que associa a função maternal e conjugal da mulher à simplicidade das tarefas domésticas, enquadradas pelo pano de fundo de uma aldeia “típica” na Índia. Os *garbo* (potes de barro) que as mulheres carregam à cabeça constitui não apenas uma alusão à tradição e ao quotidiano aldeão, como também uma referente à fertilidade e ao culto da divindade feminina, como é patente na utilização destes utensílios com uma vela (*divo*) acesa no seu interior nos altares dedicados às diferentes divindades femininas durante o festival *navratri* como sinal de concepção e de fertilidade (cf. ponto 5.3. e seguintes). A exibição de vestes com motivos vegetalistas e geométricos na tradição gujarati constituem também fortes elementos identitários regionais, assim como o uso de braceletes (*anklets*) nos pulsos e nos tornozelos das mulheres – alusão clara ao mundo rural feminino e até mesmo a contextos “tribais”<sup>210</sup>.

Já o segundo *single* do grupo, inclui duas canções *filmi*, mas infelizmente o vinil da única cópia conhecida perdeu-se, restando apenas a capa, pelo que não foi possível ter acesso à música gravada. O desenho da capa denota uma composição simples a três cores, que joga com motivos decorativos alusivos à denominação do grupo (The Stars) [cf. imagem do apêndice 10].

Independentemente do maior ou menor êxito comercial destes fonogramas (a edição de dois *singles* poderá aferir de algum impacto comercial no mercado local), o sucesso e a visibilidade pública do conjunto The Stars contribuiu para que se tivesse tornado um modelo para a geração de conjuntos *filmi* que se lhes seguiu, não apenas entre a população hindu-gujarati, mas também entre outros grupos populacionais sul asiáticos (muçulmanos, ismaelitas, goeses), para quem os concertos dos conjuntos *filmi* começaram a constituir uma das importantes formas de entretenimento. Este factor, aliado à expansão do mercado de instrumentos musicais eléctricos e electrónicos (sobretudo devido ao facto do mercado de música popular anglo-saxónica estar a massificar-se a nível global<sup>211</sup>), estimulou a criação de outros conjuntos *filmi* nos diversos enclaves hindu-gujarati de Moçambique. Desde finais da década de 1960 ficaram na memória colectiva e nas narrativas musicais dos hindu-gujarati com percursos migratórios ligados a Moçambique, conjuntos *filmi* como RamaKrishna e

---

<sup>210</sup> Na Índia, o uso de taxinomias sociais contempla a categoria “tribal” para populações que vivem em zonas rurais mais isoladas, por vezes não praticantes do hinduísmo.

<sup>211</sup> A título de exemplo, refira-se o caso de um dos mais proeminentes cantores de *rock’n’roll* em Portugal, ao longo da década de 1960, Vítor Gomes (líder do conjunto Vítor Gomes e os Gatos Negros), que começou a sua carreira em Moçambique no final da década de 1950, influenciado por fonogramas de *rock’n’roll* que eram importados da África do Sul e tocados em *juke-boxes* locais (cf. Roxo 2010a).

Krishna Kaneya, da região da Beira; Popstones, da cidade de Vila Pery; Mukesh Band, da cidade de Manica/Quelimane; Starlight, também da cidade de Maputo, e.o. Todos estes conjuntos apresentavam a mesma configuração instrumental de base que o conjunto The Stars, uma configuração que, de resto, era funcional tanto para a música *filmi*, como para a *popular music* da época (sobretudo no âmbito do *pop* e do *rock*), por articular instrumentos eléctricos usuais na música popular ‘ocidental’ com instrumentos comuns em tipologias de música indiana, como o harmónio e as tablas:

«NB: Depois de nós surgiu, se não estou enganado, o conjunto do Surendre, na Beira, os Krishna Khaneya; e outros grupos como Mukesh Band, em Manica.

PR: E esses grupos entravam em rivalidade com o grupo The Stars?

NB: Não nos afectavam porque eles faziam as suas zonas. Inclusive, quando Krishna Khaneya foi tocar a Lourenço Marques, nós emprestámos a aparelhagem toda e ajudámos. Só havia um bocadinho de competição com os Starlight que era também de Maputo. Nós não tínhamos nada contra eles, mas eles sentiam-se complexados. Nós dominávamos o mercado. Mas eles faziam bons espectáculos.»

(Narendra Bhanji)

O facto dos conjuntos não entrarem em competição directa por terem cada um a sua zona de actuação, e os laços de solidariedade que se verificava entre vários elementos dos conjuntos, são factores que ajudam a perceber formas de cooperação e de coexistência mais ou menos pacífica. Todavia, isto não significa que a actividade dos conjuntos *filmi* não espoletasse também tensões que exibiam choques geracionais (assunto explorado também no ponto 3.4.5.).

### **3.4.3. As actividades dos conjuntos *filmi* e a criação de novas identificações colectivas**

As actividades destes conjuntos contribuíram para a criação de um espectro pan-asiático de audiências e de consumidores de cultura popular de origem sul asiática, uma vez que executavam um repertório pan-asiático (música do cinema indiano e paquistanês) para uma audiência também ela pan-asiática e, gradualmente, também para audiências africanas (como se verá adiante). Estes produtos culturais (no sentido de bens de consumo e de valor simbólico), circulando a um nível transnacional,

contribuíram para o desenvolvimento de novos padrões de reconhecimento social que não denotavam necessariamente conotações religiosas entre audiências sul asiáticas em Moçambique e um pouco por todo o mundo. Esta circunstância contribuiu para a promoção de novos modelos de identificação: com versões de uma Índia moderna e cosmopolita; com uma classe média indiana urbanizada, com novos estilos de vida e padrões de comportamento; e/ou com práticas ou movimentos religiosos específicos, alguns deles com ampla disseminação através de (algum) cinema, como os ideais de nacionalismo hindu. Adicionalmente, as actividades dos conjuntos também moderaram diferenciais sociais entre músicos, uma vez que estes grupos usualmente não praticavam distinções de casta ou outro tipo de distinções sociais ou de ordem religiosa. Mesmo percebendo que a maior parte das narrativas sobre esta temática indicam que a grande maioria dos conjuntos era constituída por músicos cuja profissão principal estava ligada ao comércio (porventura por deterem maior capacidade económica para adquirirem instrumentos musicais e até mesmo formação preliminar na área da música), não era incomum os conjuntos integrarem músicos oriundos de meios sociais diferenciados do ponto de vista económico e de pertença de casta, incluindo formações mistas que integravam *lohanas* e *diveshas*. De facto, a grande maioria dos depoimentos testemunham a competência instrumental ou vocal como factor decisivo na integração de um músico nas fileiras do conjunto, além das laços de amizade forjados nas práticas de sociabilidade de Maputo e até de Moçambique de uma forma geral. Nesse sentido, o factor geracional e a partilha de um *ethos* cultural comum constituíam eventualmente um elemento mais influente na génese e na manutenção de um conjunto musical do que propriamente afiliações de religião ou de casta.

#### **3.4.4. *Popular Culture* de origem sul asiática e atracção de audiências autóctones moçambicanas**

De modo aparentemente invulgar, estes conjuntos também cativavam populações autóctones (a população negra). Alegadamente, este interesse advinha não apenas devido ao estabelecimento de todo um campo de identificações com o *ethos* característico das produções do cinema hindi (cf. Ganti 2003, e.o.), como também devido ao facto de ser negado a este grupo populacional o acesso aos cinemas frequentados pela população branca (vários testemunhos confirmam a existência de

cinemas frequentados por autóctones africanos, alguns deles igualmente frequentados por população sul asiática, incluindo hindu-gujarati e vice-versa):

«PL: Os africanos não entravam nos cinemas portugueses. Havia um cinema que era só dos africanos, em que ninguém conseguia entrar, por causa do ambiente, porque um branco podia ir lá. Chamava-se o cinema Império. Era quase só africanos. E quais os filmes que se exibiam? Era [filmes de] karaté, era cobiadas, tudo o que metia porrada. E mesmo eles próprios faziam as mesmas exhibições com colegas, [na audiência]. Uma vez nós só fomos ver aquilo por curiosidade. Aquilo estava cheio de mosquitos e percevejos lá dentro. Não havia higiene nenhuma. Então nós fomos no balcão. Fartámo-nos de rir. Andavam ao soco uns com os outros... Não percebiam que estavam a ver um filme».

(Prakash Lakan)

Esta disposição é também confirmada em relatórios de agentes coloniais, como testemunha um excerto do Relatório de Campanha de 1957 da *Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português*, onde a referência à frequência dos ‘cinemas indianos’ por parte de audiências mistas (incluindo autóctones ‘negros’) era acompanhada por asserções de temor do cinema indiano e dos lugares de projecção enquanto espaços e práticas de contestação e mesmo de oposição à ideologia colonial e ao domínio do homem branco ‘ocidental’:

«Os filmes indianos são frequentes na Ilha de Moçambique, onde têm cinema próprio, o ‘Cinema Imperial’. Em outros cantos, os filmes indianos também circulavam, tendo muitas vezes de aproveitar cinemas de recintos que não são destinados a filmes ocidentais. Vimos um filme que tinha como objectivo a exaltação da Índia e o amesquinamento do Ocidente. Para se avaliar o que representa essa acção profunda do cinema nas multidões, juntamos em apêndice uma breve resenha do filme que vimos na noite de 6 de Agosto de 1957: [Em Apêndice] O cinema é de indianos e passam só nele filmes indianos, paquistânicos, negros e, raramente, Europeus. Antes do espectáculo, ao chegarmos, ressoava, num alto-falante música da Índia; um empregado indiano, ao ver-nos, pôs a girar discos portugueses. Nas paredes do grande barracão que é

o cinema, cartazes de reclame, onde não se lê uma legenda em português. A sala está vazia: na plateia, um punhado de negros, alguns indianos ou paquistânicos, no balcão, uma dúzia dos últimos. O filme corre: uma jovem, escritora inglesa acompanhada do noivo, vem à Índia em busca de assunto para romance. No aeroporto de Bombaim um guia anuncia-lhe todas as maravilhas da sua grande Índia: as cidades modernas e antigas, os assombrosos espectáculos da natureza, a sumptuosidade dos templos, o surpreendente pitoresco de costumes e tradições».

Manuel Viegas Guerreiro (assistente do antropólogo Jorge Dias na Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português), Relatório de Campanha de 1957 da *Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português*<sup>212</sup>.

Além de evidenciar a coexistência de práticas e espaços de consumo cultural paralelos às estruturas do aparelho colonial (se bem que não necessariamente sancionados por este), os depoimentos acima insinuam igualmente o estatuto poroso da população de genealogia indiana em geral e da população hindu-gujarati em particular. Essa permeabilidade permitia a frequência de espaços públicos usualmente mais frequentados pela população branca da colónia, mas também espaços destinados à população autóctone – população essa que concomitantemente era tolerada em espaços usualmente destinados à população de genealogia sul asiática. Nessa medida, e mau grado as políticas colonialistas tendentes à integração do ‘negro’ e das populações ‘intermédias’ no projecto social e ultramarino da nação (Khoury e Leite 2003) à luz de ideários luso-tropicalistas, a percepção do estatuto subalterno do “indiano” inclinava-se para o estabelecimentos de alianças com outras populações discriminadas:

«NB: Nós dávamos mais com africanos porque os africanos eram muito discriminados lá pelos brancos. Havia uma discriminação muito grande. O africano não podia estudar mais do que a quarta classe porque era proibido, não podia sair à noite, depois das nove horas, porque era preso, não podia ter a mesma mobilidade que nós tínhamos. E nós éramos mais comerciantes. E a nossa maneira de ver era um bocado diferente deles [brancos]».

(Narendra Bhanji)

---

<sup>212</sup> Documento sugerido pela antropóloga Inês Lourenço para efeito desta dissertação.



Na lógica hierárquica da sociedade colonial, como propõe Nuno Domingos (2012), se algumas práticas no âmbito da cultura popular contribuíram para estabelecer fronteiras, actuando como marcadores simbólicos que enunciavam processos de distinção, frequentemente também algumas dessas práticas superavam esses marcos e limites sociais, criando pontos de contacto e de interdependência, questionando as próprias “categorias jurídicas oficiais apoiadas numa concepção civilizacional que condenava os indivíduos a uma vida ‘tradicional’, fixada pelo costume” (*ibidem*: 396).

De qualquer dos modos, o facto do cinema hindi ter despertado o interesse da população negra (assim como de outros segmentos populacionais noutros pontos do globo, incluindo a Europa), servirá como mais um indicador de que nem todas as narrativas sobre produtos culturais disseminados a uma escala internacional estavam associados aos processos de globalização iniciados pelos poderes coloniais do “ocidente” (Kaur e Sinha 2005). Estudos recentes têm revelado como desde o seu início, o cinema produzido na Índia tem constituído uma alternativa às produções cinematográficas europeias e norte-americanas em várias zonas do mundo extra ocidental<sup>213</sup>, incluindo na própria Europa e Estados Unidos da América (sobretudo entre populações migratórias de origem sul asiática, mas não apenas)<sup>214</sup>

#### **3.4.5. A função político-social dos conjuntos *filmi* no período pós-independência de Moçambique**

O interesse por cinema indiano entre a população negra foi consolidado após Moçambique ter oficialmente adquirido a independência (25 Junho 1975). De um modo que não é surpreendente, o novo governo de orientação marxista encorajou não apenas o consumo de cinema indiano e do bloco de leste e de outras nações não alinhadas (p.ex.: Checoslováquia, União Soviética, Irão, etc.), como também os sucessos musicais do cinema indiano adquiriram um espaço de antena nalgumas estações de rádio Moçambicanas até então nunca visto.

---

<sup>213</sup> Cf. p.ex.: Larkin (1997, 2003) para o exemplo do cinema nigeriano e africano de um modo geral, e Gazdar (1997) para o exemplo do cinema paquistanês.

<sup>214</sup> «South Asian language films (...) circulate through large distribution networks that span South Asian nations and their diasporas. Able to take advantage of the extended distribution networks, films were able to reach wide audiences and they soon became central to processes of “imagining community”. (Desai 2004: vi).

«Depois de 1975, começou a haver filmes indianos outra vez, porque aquilo foi uma onda de filmes indianos. Dia sim, dia não havia praticamente era uma estreia. E os africanos enchiam as salas também... Aliás, durante o governo de transição [de 1974 até à independência de Moçambique], eles já começavam a autorizar, aos poucos...»

(Narendra Bhajni)

Se os conjuntos foram importantes no sentido de providenciarem uma espécie de vínculo emocional e identitário com a Índia (ou com a Ásia do sul) durante o período colonial português, funcionaram igualmente como mediadores na negociação sócio-política entre as populações de genealogia sul-asiática na sociedade moçambicana dos períodos pré e pós-colonial. O contexto político deste período criou tensões entre a população negra local (que detendo agora o poder, se afirmava como o grupo dominante) e todos os restantes grupos étnicos, incluindo os asiáticos e as comunidades de genealogia indiana. Apesar disso, após um período de maior insegurança e instabilidade imediatamente a seguir à declaração da independência, a familiaridade com as produções cinemáticas hindi e música associada por parte da população negra de zonas urbanas, e a manutenção da actividade musical por parte do conjunto Starlight, constituíram-se como elementos que mediarão os relacionamentos entre a população negra dominante e os grupos populacionais de descendência asiática. Na verdade, a actividade deste conjunto específico revelou-se fundamental, sobretudo por ter começado a actuar por todo o país, integrado nas campanhas culturais para a população moçambicana incrementadas por Graça Machel<sup>215</sup> (a então ministra da educação do governo de Samora Machel e também sua esposa) através do Instituto Nacional de Cultura (INAC), mas também porque este grupo incluía músicos moçambicanos autóctones no seu elenco [cf. apêndice 12] O repertório deste conjunto variava entre canções *filmi*, música *ghazal* e *qawwali*, dependendo da audiência para quem actuavam [cf. apêndices 14 e 15 para anúncios e programas de concertos do conjunto Starlight na imprensa local]. Porém, nos concertos para audiências “negras”, o repertório utilizado baseava-se me nos grandes sucessos do momento das canções *filmi*. Neste caso, o conjunto Starlight (fundado já após 1975) fez uso de solidariedades locais (laços sociais

---

<sup>215</sup> Casada com Samora Machel, o primeiro presidente de Moçambique, Graça Machel foi Secretária de Estado para a Educação e Cultura do governo de transição (1974-1975), Ministra da Educação e Cultura (1975-1983) e Ministra da Educação (1984-1989). Em 1998, casou com Nelson Mandela.

e relações de amizade estabelecidas na paisagem urbana de Maputo entre indivíduos da mesma geração mas oriundos de backgrounds étnicos diferenciados) para conquistar acesso a um mercado mais alargado, mas também para assegurar um relacionamento favorável com a nova ordem política e social da fase pós-colonial. Tratou-se de uma aliança estratégica com o governo e a política cultural Moçambicanas – uma aliança com o “outro” política e etnicamente diferenciado que partilhava com os hindu-gujarati um estatuto de subalternidade (ainda que mais acentuado para a população negra) durante o período colonial.

«PR: Os Starlight é que saíram daquele circuito [dos grupos indianos]?

KM: Não, nós depois, o Surendra [teclista e cantor] conseguiu aquele contacto do Instituto Nacional de Cultura, e então começámos a actuar meia parte. Meia parte éramos nós e meia parte era aquele grupo africano Hokolókwé.

PR: Quando é que começaram a tocar para o INAC? Isso foi em que ano?

KM: Eu acho que foi em 1980...

PR: Eu pensava que tinha sido logo após a independência...

KM: Não, não, eu entrei só em 1979, o grupo já estava formado. Depois de eu ter entrado no grupo é que nós tivemos essas actuações. Antes não tinha essas actuações com o INAC, isso eu lembro-me muito bem...

PR: E até quando é que vocês tocaram para o Instituto Nacional de Cultura?

KM: Mais ou menos até 1983...

PR: Depois quando a guerra ficou mais intensa é que as pessoas vieram para Portugal?

KM: Sim, eu saí em 1983 de lá.

(Kanti Maugi).

Aparentemente esta estratégia indica uma espécie de negociação através da música entre dois grupos que tentam conciliar a sua posição identitária num novo contexto repleto de tensão social e política. Todavia, a análise das relações intra-grupais entre hindu-gujarati permite compreender a oposição geracional entre o atrás mencionado conjunto The Stars, em actividade desde a década de 1960 e dominando o

mercado, nem sempre dando espaço e oportunidade para o aparecimento de novos conjuntos na cidade de Maputo<sup>216</sup>, e o conjunto Starlight, constituído por músicos de uma nova geração, competindo por uma oportunidade para “aparecer”:

«NB: Só havia um bocadinho de competição com os Starlight que era também de Maputo. Nós não tínhamos nada contra eles, mas eles sentiam-se complexados. Mas eles faziam bons espectáculos. (...) Nós tirávamos o mercado, isso não havia dúvida. Nós tínhamos um monopólio muito grande. Tirávamos o mercado porque éramos comerciantes, a nossa linguagem era outra. Eles tinham uma linguagem tipo malta nova, jovem. Nós tínhamos mais diplomacia. E nós tocávamos em muitos contexto, como por exemplo de beneficência, como quando houve lá um ciclone. E nós nem demos o dinheiro ao governo, demos à comunidade para ela avançar mais».

(Narendra Bhanji)

Esta situação originou uma série de rivalidades que eram maioritariamente resolvidas na arena performativa. Nesse contexto, as competições pela apresentação das últimas novidades do cinema hindi como forma de conquistar as audiências originava por vezes situações caricatas:

KM: Houve uma vez em que a comunidade fez actuações, de dois dias. Era a actuação de Diwali. Então aquilo era para tocar no Diwali e ano novo, então ou ia primeiro Starlight ou ia primeiro The Stars, não é? E calhou The Stars tocar primeiro, só que naquele momento, canções novas nós tirámos da Swazi Rádio e eles também devem ter tirado, estás a perceber... Quer dizer, praticamente a actuação de canções no espectáculo foram as mesmas, porque era, pronto, topo de gama, não é?

PR: Era o que estava na moda na altura...

KM: É, e então, está a ver, aquela originalidade da nossa parte, da nossa parte houve mais originalidade<sup>217</sup> e dali [dos Stars], pronto... foi aquele improvisado... Aquilo ali era uma guerra, uma guerra. Era animado...

---

<sup>216</sup> De acordo com testemunhos orais de músicos que exerceram actividade nesse período, o conjunto The Stars manteve, contudo, bons relacionamentos com conjuntos *filmi* de fora de Maputo, inclusivamente actuando com alguns desses conjuntos para grupos populacionais de genealogia indiana em diferentes áreas de Moçambique, incluindo na cidade de Maputo.

(Kanti Maugi).

Porém, através de uma aliança estratégica com as políticas culturais moçambicanas e os seus políticos, o conjunto Starlight encontrou um modo de combater os obstáculos de um meio musical que lhes era menos acessível. Este exemplo é particularmente significativo ao elucidar como divergências internas no grupo sócio-histórico (neste caso, conflitos pessoais e geracionais entre diferentes conjuntos *filmi*), podem dar origem a posicionamentos estratégicos, como uma aliança com o “outro” diferenciado. De acordo com as circunstâncias, podem ser mobilizadas diferentes categorias de pertença, de modo a evitar posições de inferioridade pessoal ou colectiva, a um nível intra-comunitário ou intra-grupal. Por outro lado, considerando que a maior parte dos músicos do conjunto Starlight pertenciam a uma geração já nascida em Moçambique ou aí residente desde a infância, assimilando assim um *ethos* que não era exclusivamente hindu-gujarati, será fácil perceber como os sentimentos de pertença implicavam igualmente referenciais locais, facilitando assim novos referentes de identificação (p.ex.: com estilos de vida e modos de pensar locais) e a adopção de estratégias de vida ambivalentes.

Também em resultado desta nova conjuntura política e social, e porventura por estímulo da atitude do grupo Starlight, alguns grupos locais de ‘músicos negros’ incorporaram canções hindi no seu repertório “híbrido” (constituído por música popular anglo-saxónica, estilos musicais pan-africanos, estilos locais como a *marrabenta*, etc.), inclusivamente integrando cantores de genealogia indiana nos seus elencos quando se tratava de interpretar canções do cinema hindi no idioma original, tal como lembra um cantor hindu-gujarati de repertório *filmi*:

«Fui chamado para o conjunto Nova Dimensão. Apresentava-me em concertos como cantor indiano, apresentando dois temas por concerto. O grupo apresentava um repertório variado, com música africana, como por exemplo *marrabenta*, Bob Marley, música dos filmes indianos (...) Isto passou-se em 1984/85, antes de ir para Portugal (...) Eu levava as cassetes, os músicos

---

<sup>217</sup> O termo ‘originalidade’ é aqui empregue para designar aproximação às versões originais das composições e das canções aprendidas por via da audição da rádio. O termo ‘improvisado’ empregue na continuação da frase relativamente ao conjunto The Stars refere-se a uma interpretação do repertório menos próxima das versões originais.

ensaiavam e eu orientava o grupo na parte do repertório indiano. Eram muito bons músicos, com grandes trompetistas, grandes e fortes com muito fôlego (...) Actuávamos em grandes estádios e cinemas, como por exemplo o [cinema] Gil Vicente, o Olímpia e outros. Toquei num estádio para 45.000 pessoas. (...) Saiu em alguns jornais, como o *Diário de Moçambique*. (...) Uma vez num concerto tive de abandonar o palco, pois o público despiu-me do tronco para cima».

(Mukesh Prabhudas, comerciante e cantor de repertório *filmi*. Imigrou para Portugal em meados dos anos 80, iniciando actividade enquanto cantor *freelancer* com recurso a acompanhamento sonoro pré-gravado, actuando por vezes em Inglaterra) (Cidade Nova, Lisboa, 15 Jan. 2007).

O consumo local de cinema hindi por parte da população autóctone era reforçado e potenciado por estratégias comerciais (por vezes elementares mas efectivas) de negociantes locais de genealogia sul asiática, que assim tiravam proveito económico da disseminação internacional do cinema popular indiano:

«PR: No período em que vocês saíram, os moçambicanos ainda estavam a consumir música indiana e cinema...?

K: Estavam, estavam. E actualmente [2006] também consomem, porque já há cinemas que dão filmes indianos. Agora, quando lá estive, fiquei três meses, só que, pronto, o povo mudou, não é? E não é aquela aceitação que era antigamente...

PR: Não sei se alguma vez pensaste nisso, mas porque é que tu achas que dantes o cinema indiano tinha mais aceitação?

K: Sabe o que é? É que antigamente onde o meu pai trabalhava, onde o meu pai era sócio, numa mercearia, eles dividiram a mercearia e fizeram uma secção de electrónica...e na altura em Moçambique davam filmes indianos, [eles] recebiam aquelas revistas *Film Star* e tudo, não é? E então o que é que um dos sócios do meu pai fazia: fotografava aquilo, às vezes ampliava a fotografia e vendia fotografias. Gravava cassetes, por exemplo hoje deu o filme *Sholay* no cinema, então ele preparava já cassetes de *Sholay*, tirava a fotografia do cartaz e depois

fazia a capa da cassete e depois vendia... Mas acredite, venderam milhares e milhares<sup>218</sup>.

PR: Isso foi já quê? Nos anos 80?

K: Não, setentas...

PR: E vendia tanto a africanos como a indianos...?

K: [Sinal de concordância...]

PR: Já havia revistas dedicadas ao cinema?

K: Já, já havia revistas mesmo dedicadas ao cinema...

PR: Isso é muito engraçado o que me estás a dizer...

K: Mas acredita, foram milhares e milhares. Foi demais, é que era demais, mesmo...

PR: Mas essa era só uma prática do teu pai e do sócio do teu pai, ou existiam outros sítios onde faziam o mesmo?

K: Existiam outros sítios, mas poucas casas faziam isso. Por exemplo, onde era a minha loja, nós tínhamos prateleiras, não é? Depois havia uma parte envernizada que eram só tábuas. Então, eu como tinha conhecimento com o senhor do cinema, ia lá buscar os cartazes e punha ali cartazes, está a ver... mas só fotografias de actores. Então o pessoal vinha todo à minha loja só para ver as fotografias...[risos] Já conheciam os actores. Na altura era espectacular, aquilo. [Eles conheciam] os actores do filme *Sacrifício de Amor*, [que] deu um grande sucesso, até eles pediram o direito de autor do disco e fizeram o disco em Moçambique.

(Kanti Maugi, Lisboa, 2006).

Além de estimular e alimentar a procura local de cinema hindi, a circulação em Moçambique de media especializados na cultura *filmi* (revistas sobre cinema, *posters*, películas cinematográficas, cassetes etc.), patenteia a existência de uma indústria que sustentava a disseminação internacional do filme hindi, mesmo que estes produtos

---

<sup>218</sup> Este testemunho enuncia a prática de contrafacção que constituía um dos motivos de queixa por parte dos produtores de cinema hindi por não terem acesso aos retornos de lucros de exibição e distribuição no estrangeiro.

fossem apenas disseminados por via das redes de imigrantes entre a Índia e o leste africano. A existência e circulação de materiais promocionais aos filmes constituía uma das formas de mediação e de produção de sentidos, além de estimular o desenvolvimento de um *star system* com abrangência também ela internacional por via destes nódulos locais integrados em redes com abrangência transnacional. Este facto explica a visita de actores do cinema hindi a Moçambique no âmbito de tournées pelo leste africano (usualmente para realização de sessões de autógrafos, mas também para a actuação em espectáculos *playback*), tendência que ainda era corrente na década de 1990<sup>219</sup>. Estes circuitos locais foram, pois, basilares para a disseminação de formas de *popular culture*, sobretudo do cinema popular indiano, contribuindo assim para a contínua provisão de formas indianas de entretenimento a populações de genealogia sul asiáticas nas várias diásporas, e a outros grupos populacionais nos então novos países pós-coloniais.

A interacção através de práticas expressivas e de formas de entretenimento popular de origem sul asiática entre diferentes grupos subalternos na ordem colonial de Moçambique constitui um modelo paradigmático de como condições históricas específicas podem por vezes gerar circunstâncias imprevisíveis. De facto, a interacção entre a população sul-asiática e a população autóctone de Moçambique não deu origem a novas tipologias musicais ou outros géneros de “produções culturais” num sentido mais lato, ao contrário do que se verificou no Reino Unido (cf. Hyder 2004; Sharma, Hutnyk & Sharma 1996) ou nas ilhas caribenhas (Ramnarine 1996; Manuel 2000). Porém, a mistura de circunstâncias históricas; o relacionamento com o poder colonial; a acomodação de modos de vida locais; e o progressivo crescimento e disseminação dos media e do mercado global, resultou em formas específicas de cooperação e sociabilidade entre diferentes grupos étnicos e religiosos em Moçambique. Nesta conjuntura, o cinema de origem sul-asiática e os conjuntos *filmi*, providenciaram o enquadramento através do qual várias populações em situação de subalternidade relativamente ao poder colonial puderam interagir e negociar a sua posição política e social. Simultaneamente, representou uma forma de “resistência” ou alternativa a imposições coloniais no âmbito da cultura (a proibição do consumo de cinema indiano e

---

<sup>219</sup> Como foi verificável no acesso a documentação vídeo desse período. Cf. p.ex.: o concerto *playback* e sessão de autógrafos com os actores de cinema Bollywood, Rahul Roy e Bhagyashree Patwardhan, em Moçambique, 1994: [www.youtube.com/watch?v=jlFO2t2J\\_sc](http://www.youtube.com/watch?v=jlFO2t2J_sc) (Rahul Roy – Playback Show in Mozambique), [www.youtube.com/watch?v=eG4qr\\_CHRFk](http://www.youtube.com/watch?v=eG4qr_CHRFk) (Rahul Roy – Autograph Session in Mozambique).



de outros modos de cultura expressiva) e contribuiu para o desenvolvimento de novas formas de identificação.

### **3.5. Portugal: Reorganização da ‘comunidade’ em Lisboa e a importância dos conjuntos *filmi* para a manutenção das formas de reprodução cultural**

A actividade dos conjuntos foi sustentada após a transferência de uma parte significativa da população hindu-gujarati para Portugal (sobretudo para a área de Lisboa), na sequência do processo de descolonização. No novo espaço de fixação e perante novos desafios de vida, sobretudo no que toca ao assegurar da subsistência e à perpetuação e reprodução do sistema de valores hindu-gujarati e indiano, os “conjuntos indianos” continuaram a afirmar-se como a principal forma de entretenimento entre os hindu-gujarati e noutros sectores populacionais de genealogia sul asiática<sup>220</sup>. Em larga medida devido a essa circunstância, estes conjuntos também começaram a representar a tradição da “música indiana” e a minoria étnica e religiosa dos “indianos hindus” em eventos para a celebração de políticas multiculturais no âmbito da nova democracia portuguesa.

A actividade dos conjuntos favoreceu o desenvolvimento de um pequeno circuito local, semi-profissional de música e de músicos *filmi*, em que a economia passou a deter maior centralidade relativamente ao período moçambicano. Se em Moçambique os conjuntos *filmi* formados no âmbito dos diversos enclaves Hindu-Gujarati constituíam um dos principais modos de acesso a produtos da cultura popular indiana e uma alternativa aos discursos coloniais e aos instrumentos de propaganda do Estado Novo (emissões de rádio, espectáculos nas “províncias do ultramar” com artistas da metrópole etc.), em Portugal, esta tipologia de conjuntos e de repertório continuou a enquadrar os principais eventos não religiosos de entretenimento da população hindu-gujarati. Alguns dos conjuntos formados em Moçambique mantiveram a sua actividade em Portugal, mas a reduzida dimensão da “comunidade” proporcionou a aliança estratégica entre agrupamentos a partir da segunda metade dos anos 80 (p.ex.: conjunto

---

<sup>220</sup> «Eu vim muito tarde em Portugal. Eu vim em 86. Os outros vieram antes, [princípio dos anos 80, quando começou a guerra civil] Muita gente deixou porque havia guerra civil lá, tinham medo de ir para a tropa e fugiram... Eu era português, tinha visto de residência, não tinha esse problema de ir para a tropa. Por isso eu fui o último [ligado à música] que deixou Moçambique. Todo o mundo já tinha vindo para Portugal e já tinham formado grupos aqui. Eu estava lá. [Tocava com africanos]. (Dilip Kaka).

StarKrishna, activo no final dos anos 80, resultante da fusão entre os conjuntos The Stars e Krishna Kaneya). Nesse sentido, o conjunto Starlight foi talvez a formação que manteve maior longevidade, representando a continuidade da prática musical *filmi* na transição de Moçambique para Portugal, vindo a cessar actividade em Lisboa em 1994. Activo sobretudo na área de Lisboa, este conjunto conservou um elenco com músicos de várias origens étnicas e religiosas, mantendo colaborações com outros grupos populacionais de genealogia sul asiática (sobretudo com elementos da comunidade muçulmana sunita e com a comunidade ismaelita de Lisboa). Essa colaboração reflectia-se na actuação em festividades no âmbito dessas comunidades, mas também na incorporação casual de músicos muçulmanos e ismaelitas no elenco do grupo nalguns espectáculos. O estudo de caso ilustrado nos exemplos audiovisuais abaixo constitui um exemplo paradigmático da centralidade dos conjuntos *filmi* nas práticas de sociabilidade entre populações sul asiáticas em Lisboa:

(Banda Starlight na Feira Popular)

[www.youtube.com/watch?v=Exuak1pTIgk](http://www.youtube.com/watch?v=Exuak1pTIgk)

(Tridev choreography)

[www.youtube.com/watch?v=i6fNveRhULA](http://www.youtube.com/watch?v=i6fNveRhULA)

(Bollywood Dance at Feira Popular, Lisbon, Ide-UI-Fitre celebration 1990)

[www.youtube.com/watch?v=ZMffPp0dhwI](http://www.youtube.com/watch?v=ZMffPp0dhwI)

Trata-se da actuação do grupo Starlight no espectáculo de celebração do Ide-UI-Fitre (final do mês do Ramadão), nesse ano (1989) realizado na feira popular de Lisboa por iniciativa de alguns membros muçulmano-gujarati (patrocinados por alguns comerciantes locais de genealogia gujarati). Interpretando um repertório maioritariamente composto por canções hindi *filmi*, alternado com a apresentação de um repertório variado de danças inspiradas no cinema hindi, e passagens de modelos com trajes tradicionais do Gujarat e da Índia, a actividade do conjunto Starlight em Maputo e em Lisboa contribuiu para a mediação entre diferentes formas de *popular music* e de várias modernidades paralelas que passam a ser accionadas e empregues estrategicamente em termos pessoais e colectivos pelas populações sul asiáticas (sobretudo as gerações mais novas) radicadas em Portugal. No terceiro vídeo

referenciado acima, durante a performance de uma coreografia baseada numa canção de um filme hindi, um elemento da audiência invade o palco, conferindo à actuação uma atmosfera de informalidade e familiaridade (com formas participativas de “ser espectador”), através da manifestação de agrado atirando notas para o meio das dançarinas e dançando em palco (participando assim informalmente na actuação)<sup>221</sup>. A percussionista (e também dançarina) do conjunto apresenta ainda uma rotina de dança sob fundo sonoro de um excerto musical do filme *Tridev* (Rajiv Rai, 1989), baseando as sequências coreográficas em passos adoptados da *popular culture* americana, nomeadamente do *break-dance* e em de rotinas inspiradas nas coreografias de Michael Jackson. Este pormenor torna-se ainda mais significativo tendo em atenção que é a mobilização de formas de *popular culture* (sul asiáticas e norte americanas) que permite a exposição de uma mulher jovem (na ocasião ainda solteira) enquanto percussionista de um conjunto *filmi* (circunstância rara entre os conjuntos analisados) e dançarina perante audiências sul asiáticas (neste caso sobretudo de religião muçulmana), escapando assim ao apertado controlo patriarcal que caracteriza os sistemas de reprodução social destes grupos populacionais. Nesse sentido, a influência da *popular culture* é também de ordem somática, por estimular novas formas de relacionamento com o corpo e promover o encontro e a articulação não contraditória entre formas modernas de ser ‘indiano’, mas também de modernidades consonantes com o ‘modelo ocidental’.

### **3.5.1. Conjunto Awaaz: Interação multi-étnica e agenciamento pessoal**

A partir do cessar de funções do conjunto Starlight, o conjunto Awaaz, formado em meados da década de 1990, tornou-se o grupo *filmi* com maior centralidade não apenas no meio musical hindu-gujarati, como também no âmbito das comunidades de genealogia gujarati radicadas na área de Lisboa. Formado por alguns dos elementos do extinto conjunto Starlight, Integrava músicos de segunda geração (nascidos já em Portugal) e músicos de antigos conjuntos *filmi* activos em Moçambique até à descolonização, além de músicos hindu-gujarati com diferentes filiações de casta, e músicos com filiações étnicas e/ou religiosas diferenciadas, como é o caso de músicos de genealogia goesa católica, gujarati-ismaelita, punjabi-sikh, músicos africanos de Moçambique e Guiné-Bissau e, inclusivamente, um apresentador gujarati muçulmano-

---

<sup>221</sup> Trata-se de uma coreografia baseada na encenação da canção *Chahe Solon Mein Jala Do*, integrante do filme *Alla Rakha* (Ketan Desai, 1986).

sunita. Apesar das disparidades étnicas e religiosas, o repertório de novos e antigos sucessos do cinema hindi performado pelo conjunto, contribuiu para a renovação e preservação de alianças estratégicas e de memórias e narrativas pessoais e colectivas do passado colonial e pós-colonial. Esta relação através da música também foi potenciada através do uso de todo um repertório de circulação internacional, como os sucessos da música popular anglo-saxónica, estilos musicais africanos (*marrabenta*, música guineense), e sucessos disseminados através do mercado da *world-music*, por vezes executados em concertos do conjunto Awaaz quando algum convidado especial se juntava à actuação do grupo, como é o caso de Guto Pires, conhecido cantor, guitarrista e compositor de nacionalidade guineense residente em Portugal.

Mas se as tendências de consumo e as actividades performativas em torno do repertório Bollywood (grupos, cantores, dançarinos), continuaram a providenciar uma plataforma através da qual diferentes grupos étnicos e religiosos puderam interagir, a dinâmica musical e a transposição de fronteiras entre músicos de religião e etnicidade diferenciadas também foi possível através do agenciamento pessoal, nomeadamente por parte de indivíduos que, frequentando diversos meios musicais, contribuíram para esse trânsito de músicos e tráfico de influências e de estilos de *popular music*. É o caso de Madhukar Radia (Madu), co-fundador, co-agente e ex-guitarrista dos conjuntos Starlight e Awaaz, ex-técnico de som do mítico clube lisboeta, Rock Rendez-Vous e de várias discotecas africanas da área de Lisboa, além da própria CHP. A partir da sua acção enquanto músico e técnico de som, mobilizou antigas solidariedades forjadas desde o período colonial para ampliar a sua actividade profissional e, simultaneamente, convocar músicos (velhos parceiros e novos conhecimentos) para os grupos que integrava. Deste modo, práticas de sociabilidade organizadas em torno da performance musical puderam continuar a ser mobilizadas e actualizadas num contexto pós-colonial, recuperando e renovando antigas solidariedades forjadas em Moçambique, mas também engendrando novas relações e formas de cooperação.

### **3.5.2. Conjuntos *filmi* e atitudes de essencialismo estratégico através da performance**

Além das actuações para populações sul asiáticas, o conjunto Awaaz também começou por representar a “tradição musical indiana” em pequenos concertos e eventos sociais (sobretudo em Antiquários da baixa de Lisboa; galerias de arte, como a ZDB;

casinos; e festivais organizados por autoridades locais para a promoção de políticas da multiculturalidade) perante audiências portuguesas procurando manifestações de “orientalismo exótico”. Em resposta a discursos e percepções essencialistas que caracterizavam algumas “elites artísticas, sociais e culturais” em torno de ideários relacionados com a Índia (frequentemente representada e imaginada enquanto espaço mítico da espiritual sagrada) e com a música indiana (usualmente associada à música do sitarista Ravi Shankar – 1920-2012 – e a instrumentos como a sitar e a tabla<sup>222</sup>), este conjunto começou a integrar géneros semí-clássicos no seu repertório (como *ghazal* e *qawwali*), além de canções *bhajan*, do repertório religioso hindu. Por outro lado, começou igualmente a interpretar o repertório *filmi* com recursos a uma instrumentação frequentemente associada à tradição musical clássica indiana, como o harmónio e a tabla, por vezes recorrendo ao sintetizador para emulação de timbres de instrumentos como sitar e *bansuri*<sup>223</sup>, associados às tradições da música clássica indiana. Apesar de, nos contextos hindu-gujarati, este conjunto ser considerado apenas um ‘conjunto *filmi*’, para algumas audiências portuguesas brancas<sup>224</sup>, representava a expressão da “autenticidade” e do “exotismo” da música indiana. Este diferencial de significações torna-se ainda mais relevante, percebendo-se que a grande maioria dos músicos do conjunto constituíam já uma segunda geração, nascida em Moçambique ou mesmo em Portugal, identificando-se assim com elementos culturais e *ethos* específicos desses países. Nesse sentido, a imagem e a representação de “Índia” ou de “indianeidade” projectada por estes músicos torna-se igualmente nalguns contextos uma representação essencialista. Eric Dyson (s.d.) e Rehan Hyder (2004) chamam a atenção para o facto de em momentos de crise entre diferentes grupos étnicos (nomeadamente em contextos dos países europeus em que as políticas da multiculturalidade nem sempre dão lugar ao resultado esperado), a imposição de estereótipos sobre grupos migrantes ou minorias étnicas evoca frequentemente respostas essencialistas usualmente apoiadas em conceitos e discursos que evocam conceitos como “autenticidade” ou “realidade”. A postura do conjunto Awaaz poderá sugerir que este tipo de processos também parece aplicar-se em circunstâncias não necessariamente controversas ou de confronto directo (étnico, social,

---

<sup>222</sup> Apesar deste tipo de representações estarem talvez em mudança desde os últimos anos, mediante a exponencial disseminação e globalização do cinema e da música Bollywood.

<sup>223</sup> Flauta transversal de bambu, comum a várias regiões do sul da Ásia. É particularmente utilizado na música clássica hindustani.

<sup>224</sup> Dado que a grande maioria da população hindu-gujarati fixada em Portugal detém a nacionalidade portuguesa, torna-se necessário acentuar a alteridade racial (português branco em contraste com o hindu-gujarati, também detendo a nacionalidade portuguesa em muitos casos, mas de genealogia indiana).

cultural). Performando para audiências maioritariamente constituídas por portugueses brancos, os músicos do conjunto Awaaz assumem uma postura de “essencialismo estratégico” (Spivak 1987), de modo corresponder a expectativas projectadas em torno da sua actividade e do seu papel enquanto “músico indiano”, de modo a aceder a uma audiência mais alargada e alcançar um capital económico, social e simbólico relativamente a um leque mais amplo da sociedade portuguesa. Esta atitude de “essencialismo estratégico”, por seu turno, contribui para a perpetuação de mal-entendidos e representações estereotipadas sobre os conjuntos indianos (e até mesmo sobre os indivíduos e a própria ‘cultura indiana’), num sistema que Hutnyk caracteriza de uma «ever-expanding capitalist consumer culture, which increasingly neutralizes and sells back “ethnicity” and cultural difference» (Hutnyk 1996: 167). Este exemplo também pode ser enquadrado na perspectiva de Gilroy quando este autor relembra como as expressões culturais de grupos minoritários não brancos são frequentemente romantizadas, estereotipadas e interpretadas como autênticas, dando origem ao que denomina como “o glamour da pureza” (1993: 30, também citado em Hyder op.cit.: 42). Neste caso, o conjunto Awaaz sendo representado como “o outro exótico”, assumiu esse olhar *outsider* das audiências brancas, não apenas de modo a encontrar uma plataforma de entendimento para com essas audiências correspondendo às suas expectativas (que na prática representam também a própria sociedade branca), como também de modo a tirar vantagens pessoais e colectivas dessa relação.

### **3.5.3. O retorno financeiro e o desenvolvimento de um meio musical semi-profissional**

Ao contrário de Moçambique, onde, apesar de haver frequentemente compensação económica para os conjuntos pelos concertos realizados, a actividade destes grupos organizava-se com maior frequência em torno de práticas de sociabilidade e de camaradagem (o conjunto como um grupo de amigos que se reúnem para tocar); em Lisboa, a contrapartida financeira começa a constituir um factor importante na organização da actividade musical dos conjuntos e, nalguns casos, na mobilização dos próprios músicos. O facto da maior parte dos músicos dos conjuntos em Moçambique desempenharem a profissão de comerciantes ou serem provenientes de famílias ligadas

ao comércio, permitiu encarar a actividade musical numa perspectiva mais lúdica, enquanto prática de sociabilidade:

«NB: Aquilo era o nosso passatempo pois tínhamos as nossas próprias lojas, mas [também] tínhamos convites [para tocar] até da África do Sul.

PR: Mas recebiam dinheiro por actuação?

NB: Não, eu nunca recebi dinheiro. Havia um ou outro elemento que necessitava, e a gente dava. O resto ia para o fundo do conjunto. Depois dali, comprávamos aparelhagens, microfones mais modernos, órgãos, colunas... Um grupo não funciona só com bons elementos, funciona com boa organização. Quando eu casei, em 1975, no dia seguinte já estava nos ensaios. Mas as famílias gostavam, por causa dos convívios. Aos Sábados, juntavam-se as famílias e tocávamos, comíamos... Passávamos bom tempo lá...»

(Narendra Bhanji)

«DK: Com os Krishna Khaneya, nós não ganhávamos. Em casa eu não fazia nada e ali limpava casa de banho. Era um gosto de ajudar que eu tinha. Nós fizemos um estúdio *soundproof*, alcatifado e tudo. Tínhamos carro, porque era um conjunto que viajava muito, tinha 12 ou 14 pessoas. Já em 77, 78».

(Dilip Kaka)

«KM: O nosso grupo, Mukesh Band, em Quelimane, havia alturas em que nos dava na gana e propúnhamos lá ao cinema ir tocar, porque nos Domingos à tarde havia sempre sessões, à matine e à noite. Nós íamos actuar meia-hora. Grátis! Não cobrávamos nada. Então preparávamos as músicas e antes do filme, meia-hora, tocávamos, e depois era o filme.

PR: Com as músicas do [próprio] filme ou outras também...?

KM: Havia uma ou outra que era do próprio filme. Fizemos isso muitas vezes...»

(Kishore Madhavji)

Todavia, a situação de maior insegurança económica a que ficaram expostos a maioria dos hindu-gujarati numa nova fase da vida em Lisboa, promoveu a contrapartida financeira (*cachet*) como elemento indispensável à actividade musical dos

conjuntos – circunstância que se amplificou a partir dos anos 90, dando por vezes origem a tensões e desavenças entre músicos e mesmo a rivalidades entre grupos (p.ex.: tentativas de conquista de mercado através de propostas de cachets mais baixos).

«PJ: Quando vim a Portugal, aterrei numa Sexta-Feira, nunca tinha estado em Portugal, frio pá, era Novembro. No [dia seguinte] havia um show de pessoas da Portela na Amadora, comunidade dos ismaelitas, *khojas*, naquele hotel ao pé da estação. Aterrei numa Sexta, no Sábado já estava a tocar... A partir dali eles ficaram com o meu número, os *khojas*, e eles passaram-me a chamar para os seus shows. Eu tocava para comunidade deles, ia para a mesquita ali no Areeiro ensaiar (...) Foi quando começou a haver choque com elementos do grupo Star Krishna [para quem também tocava], que diziam “não, você tem que tocar para um grupo e se você é chamado, você tem de chamar toda a gente...” Não á para me gabar, mas os *khojas* pagavam naquela altura a mim 25, 30 contos por show, enquanto Star Krishna pagava cinco contos. Eles tinham lojas, eu tinha que ganhar dinheiro, não tinha loja. Eu tocava com eles, mas tocava também com os outros. Eles davam 3, 4 shows por ano, [os *khojas*] davam 13, 14 por ano (...) ao fim do ano são 300, 400 contos, sempre ajuda. Disse-lhes: “Você não precisa, eu preciso...” Começou a haver choque comigo. Mais tarde houve uma reunião qualquer, houve um show, e eles não me chamaram... Eu percebi logo. Conversei com eles [e resolvemos o assunto]. Eu saí. (...) Deixei de tocar com eles em 89, 90. Havia aquela diferença. Não era por não gostar deles, porque eram as mesmas pessoas por quem eu tinha grandes recordações de Moçambique...»

(Prakash Jananda, percussionista e detentor de várias profissões. Nascido em Diu, viajou para Moçambique ainda em criança e estabeleceu-se em Portugal na segunda metade da década de 1980).

Este depoimento permite realçar a importância de circunstâncias pessoais e locais como a instabilidade das relações sociais através da performance, nomeadamente perante alterações na conjuntura e nas circunstâncias externas. Neste caso específico, as alterações das relações económicas no campo musical fomentaram a polarização dos agentes envolvidos nas categorias de músicos que são também “comerciantes”



(supostamente menos carenciados do ponto de vista económico), e músicos com ocupações profissionais menos especializadas, contando com o retorno financeiro dos concertos para aumentar os seus rendimentos. Visto que uma parte substancial dos músicos comerciantes são também de casta *lohana* (e, em menor número, *vandja*), esta polaridade viria também de certo modo espelhar tensões entre *gujaratis* e *diveshas*. Nesse sentido, a situação de fragilidade económica por parte de famílias *diveshas*, incluindo famílias de músicos, viria a justificar o empreendimento de um segundo trajecto migratório (nalguns casos, terceiro), para as cidades inglesas de Londres e de Leicester, como se verá na secção seguinte, e onde indivíduos com competências musicais procuraram integrar-se nos mercados locais dos conjuntos *filmi*. Este trajecto migratório seria também empreendido por famílias *lohana* a partir da primeira década do século XXI. Por outro lado, a recompensa económica favoreceu o estabelecimento de hierarquias entre músicos do mesmo conjunto. Deste modo, a divisão desigual do cachet tornou-se prática, com os cantores mais experientes a beneficiarem da maior proporção (por serem considerados indispensáveis à performance de canções), logo seguidos do teclista (conhecedor do repertório *filmi* e acompanhador indispensável dos cantores por providenciar o acompanhamento harmónico e melodias principais ou secundárias) e dos restantes instrumentistas (guitarrista, percussionistas, baixista, etc.). Por outro lado, a divisão assimétrica das recompensas financeiras denota também uma lógica associada à competência musical. A título de exemplo, cantores inexperientes ou inconstantes na afinação, não são frequentemente levados em consideração na divisão final do cachet. O mesmo sucede com outros instrumentistas cujo contributo é considerado dispensável à apresentação adequada do repertório (p.ex.: percussionistas e ou guitarristas convidados). Apesar da larga maioria dos músicos dos conjuntos *filmi* deter uma formação auto-didacta no campo da música e do instrumento que executa, o retorno financeiro da actividade musical promoveu o que por vezes é denominado e assumido emicamente como um meio semi-profissional<sup>225</sup>. Nesta lógica, e para evitar tensões com elementos dos conjuntos, a partir da transição do século alguns cantores começaram por desenvolver actividade musical com base num sistema *soundtrack* / karaoke, tirando partido das inovações tecnológicas, dispensando assim a presença de músicos para as suas actuações – situação que simultaneamente se tornou mais recompensadora

---

<sup>225</sup> Como realça Finnegan, o contínuo entre a prática amadora e a prática profissional inclui amplas variações. Para uma discussão sobre os significados (flexíveis e localmente negociáveis) associados ao termo e ao estatuto “profissional”, cf. Finnegan (1989) e Cottrell (2004).

financeiramente. A partir da primeira década do século XXI, verificou-se a emergência e gradual proeminência de DJs hindu-gujarati especializados maioritariamente em repertório Bollywood, mas também, nalguns casos, em repertório associado a práticas musicais-coreográficas tradicionais (p.ex.: *garba* e *dandiya-raas*, e.o.). Tirando partido de uma nova dinâmica do mercado acentuada pela crise económica de final da primeira década do século XXI, estes DJs tornaram-se bastante procurados devido ao facto da sua contratação ser menos onerosa e de melhor gestão logística (em comparação com a contratação dos conjuntos *filmi*). Consequentemente, a música gravada fornecida por estes DJs passou a preencher uma parte substancial das festividades de casamento, de festivais culturais tradicionais e de festividades privadas (p.ex.: *mehfil*) em contextos não apenas hindu-gujarati mas também no âmbito de outros grupos étnico-religiosos de genealogia sul asiática (ismaelitas, sunitas gujaratis, sikhs etc.). Esta tendência motivou um declínio acentuado na contratação de ‘cantores *karaoke*’ e de conjuntos *filmi*, motivando a progressiva desagregação dos conjuntos – tal era a situação em 2016. DJs como Kamal Maganlal, Mayush Kumar, Yash e Jigar foram provavelmente os DJs com maior proeminência, nalguns casos sendo contratados para actuações noutros espaços da diáspora hindu-gujarati, como Londres ou Maputo<sup>226</sup>. Nalguns casos, foi possível diagnosticar como a origem social de alguns DJs motivava a sua claqué de apoio e dinâmica de contratação (p.ex.: o DJ de casta *lohana*, seguido e contratado maioritariamente por elementos também de casta *lohana*), mas noutros casos, alianças estratégicas entre DJs de casta diferenciada (incluindo *lohana*) para actuação conjunta motivaram igualmente uma ampliação do grupo de fãs e o alargar do mercado de contratação.

#### **3.5.4. O conjunto Yadeen – memórias e mapeamento dos percursos da diáspora**

As tensionalidades entre músicos e conjuntos musicais propiciaram por vezes soluções de recurso de modo a evitar confrontações agonísticas ou contornar a

---

<sup>226</sup> Destaque ainda para o DJ Dilen Magan que, apesar da sua genealogia hindu-gujarati, tem exercido sobretudo actividade no circuito português de música electrónica para dançar (nomeadamente no âmbito do estilo *drum 'n' bass*), o que constitui um caso atípico entre o meio musical hindu-gujarati (e mesmo no que concerne a outros grupos de genealogia sul asiática residentes em Portugal). Além de Portugal, tem também sido contratado para actuações na Alemanha e na Inglaterra, mas não em contextos hindu-gujarati.

inacessibilidade a circuitos (musicais, de performance) que tendencialmente se apresentavam fechados. Na sequência de um processo de tensão entre músicos e conjuntos, e de modo a tirar proveito do fluxo frequente de indivíduos entre os diferentes espaços da migração hindu-gujarati, foi fundado o conjunto Yadeen, integrando músicos residentes em Londres, Lisboa e Maputo. A denominação deste conjunto refere-se à prática (ou estratégia performativa) com o mesmo nome *Yaadein*, que traduz a performance com base num repertório de antigos sucessos *hindi filmi* (mas não apenas). A prática de *Yaadein* assumiu ao longo do século XX uma função crescentemente valorizada devido ao facto de activar memórias e experiências associadas aos percursos e narrativas de vida pessoais e colectivas, particularmente entre as gerações mais idosas<sup>227</sup>. Adicionalmente, circunstâncias conjunturais como o período pós-independência de Moçambique, as primeiras etapas do processo de transição para Portugal continental, o período que sucedeu à partição entre a Índia e o Paquistão, e.o., constituem alguns dos momentos históricos cujas memórias são por vezes também associadas às produções cinematográficas indianas em voga em cada uma dessas conjunturas e/ou a canções que lhes estavam associadas. Apesar de apenas se ter mantido activo entre 1994 e 1995, o conjunto Yadeen contribuiu para sinalizar a orientação transnacional das migrações Hindu-Gujarati e para acentuar uma consciência de diáspora (Appadurai 1991) entre a população hindu-gujarati associada aos processos coloniais e pós-coloniais portugueses, através de actuações em Portugal e em Moçambique integrando no seu elenco músicos convidados dos diferentes espaços migratórios Hindu-Gujarati (nomeadamente Inglaterra, Portugal e Moçambique). O cartaz alusivo a um concerto do grupo em Maputo, na sede de um grupo desportivo local, em 1995 (ver apêndice 13), constitui um indicador deste aspecto. Contra um pôr-do-sol no mar de (presumivelmente) Moçambique, que condiz com a denominação do grupo (recordações), são acrescentadas as indicações da realização do concerto e fotos com a face dos músicos e o seu local de origem (Londres, Lisboa e Maputo). A foto central e ligeiramente maior do vocalista de Londres, acentua a importância do evento e do próprio agrupamento que integra músicos oriundos de diversos espaços da diáspora, prometendo assim um espectáculo “de qualidade”, baseado nos antigos e recentes

---

<sup>227</sup> Tal como sucede com a disseminação de livros de bhajan, a operatividade do conceito de *Yaadein* potenciou a perpetuação de produtos musicais de fundo de catálogo no mercado musical e constituiu um critério de categorização da música popular que facultou a actualização das tensões dinâmicas entre um repertório clássico (p.ex.: canções frequentemente associadas ao “período de ouro” do cinema indiano) e “moderno” (associado às gerações mais novas).

sucessos *filmi*. Este trânsito e circulação de práticas expressivas em torno da *popular music* e da cultura popular indiana, contribuiu para o reforço de vínculos entre as populações situadas nos diversos espaços do processo migratório transnacional (espaço de irradiação original e territórios de fixação), consolidando ainda a consciência de rotas e de direcções, que se tornam pontos de circulação e de trânsito que passam a fazer parte da própria actuação transnacional destas populações e da sua identidade de pertença (p.ex.: o hindu-gujarati nascido em Moçambique e que, após residir em Portugal até à década de 1990, transitou para Inglaterra em busca de mais valias profissionais e económicas, circulando entre os diversos espaços com alguma frequência; o comerciante hindu-gujarati português que se desloca profissionalmente entre os diferentes espaços migratórios, que oferecem base de apoio pessoal – familiares, amigos, clientes – e oportunidades profissionais – negócios com outros comerciantes do mesmo grupo).

### **3.5.5. Encontros de convívio dos grupos *filmi* e a invocação de tropos do processo migratório**

A actividade contínua dos conjuntos *filmi* hindu-gujarati ao longo de várias décadas proporcionou, a partir do final dos anos 90, a realização de encontros convívio/celebrativos, no sentido de homenagear músicos falecidos, evocar memórias de percursos e eventos passados, e contribuir para a reprodução e actualização de velhas relações e solidariedades pessoais e colectivas. O encontro do 35º aniversário do grupo The Stars, realizado no Salão de festas do complexo da Comunidade Hindu de Portugal no Verão do ano 2000, constitui, porventura, o mais completo evento deste género, uma vez que voltou a juntar no mesmo palco músicos que, em alguns casos, já não se encontravam desde o período da descolonização<sup>228</sup>. A actuação de várias combinações de músicos que integraram o conjunto The Stars, foi complementada com uma exposição de fotografia alusiva ao tema e a entrega de troféus e pequenas lembranças, tudo enquadrado pelo habitual contexto de comensalidade. O evento foi também caracterizado pela presença do futebolista Eusébio da Silva Ferreira (1942-2014), cuja origem moçambicana justificou a ligação de amizade com vários elementos hindu-gujarati que frequentemente aludiam ao futebolista enquanto seu patrício, mobilizando

---

<sup>228</sup> Apesar de esforços nesse sentido, não foi possível ter acesso ao (escasso) material audiovisual sobre esse evento.

deste modo solidariedades forjadas em África e a ligação (nacional, emocional) ao território de Moçambique.

Com um carácter um pouco distinto, em Agosto de 2009 realizou-se um encontro de convívio com alguns dos membros do conjunto Starlight e de indivíduos a ele ligados (familiares, amigos, etc.). O encontro incluiu ainda uma cerimónia religiosa (*satsang katha*) dedicada à memória de Ishvarbhay, um comerciante que, em 1977, no início das actividades do conjunto, cedeu instalações para o grupo ensaiar, em Maputo (café Águia Dourada), o que passou a representa-lo como uma espécie de mentor deste agrupamento. Além do discurso (*kathá*) efectuado pelo *pujari* do *mandir* Radha Krishna, a cerimónia incluiu uma extensa interpretação de música devocional, sobretudo *bhajan* dedicados à memória do homenageado, por parte de alguns dos antigos músicos do Starlight e de alguns músicos que integram o grupo residente de *bhajan* no templo (Radha Krishna *bhajan mandal*). Além da mobilização de modos transnacionais de actuação, atrás referidos, a realização deste tipo de eventos comemorativos de aniversários de fundação ou de término de alguns dos conjuntos *filmi* do passado é um indicador do modo como estes conjuntos constituem alguns dos marcos em torno dos quais se organiza a memória colectiva da “comunidade” e como se perpetuam algumas das suas narrativas e experiências da diáspora.

### **3.6. Conjuntos Bollywood na Inglaterra e o uso estratégico da actividade musical**

O trajecto migratório entre Lisboa e algumas cidades do Reino Unido (nomeadamente Londres e Leicester) nunca deixou de estar activo desde a década de 1980. Porém, e como já foi referido, a partir da segunda metade da década de 1990 e, sobretudo, com a recessão económica que afectou Portugal no início do século (sobretudo a partir de 2002), verificou-se um aumento deste fluxo migratório. Uma das consequências do reordenamento do xadrez populacional hindu-gujarati foi a deslocação de inúmeros músicos até então residentes em Lisboa para as cidades inglesas indicadas, o que teve reflexos importantes nas práticas musicais hindu-gujarati tanto em Lisboa como na cidade do Porto (cuja “comunidade” convocava, com alguma frequência, grupos de Lisboa para actuarem em casamentos e em celebrações de carácter religioso).

Participando frequentemente numa segunda ou terceira experiência migratória, a larga maioria dos (novamente) imigrantes em Inglaterra ocupam-se de actividades

profissionais ligadas ao comércio ou de cargos menos especializados, em fábricas ou na construção civil, embora tenham sido observados casos de integração em profissões mais especializadas e melhor remunerados por parte de indivíduos com estudos superiores, sobretudo na área da economia e das finanças. Indiciando uma prática comum entre os hindu-gujarati portugueses imigrados em Inglaterra desde a década de 1980, os indivíduos com valências musicais recorrem à actividade no campo da música como forma de complementar a sua remuneração com honorários extra, frequentemente livres do pagamento de taxas fiscais. Na larga maioria dos casos passaram a integrar conjuntos de música do cinema hindi (*cover bands*) que cobrem o vasto mercado de entretenimento e diversão nocturna<sup>229</sup>, sobretudo na área de Londres. Desta forma, a integração no meio musical londrino constitui também uma aspiração pessoal por motivos económicos e familiares. Foram também assinalados casos de indivíduos que integraram grupos de música devocional (*bhajan mandal, qawwali, garba*), apesar destes nem sempre terem uma finalidade lucrativa. A complementaridade entre o emprego fixo e a agenda de concertos (actividade pós-laboral) é frequentemente apontada como uma mais valia nada menosprezada para fazer face aos pesados encargos económicos da permanência em Inglaterra:

«Vim para Londres em 2002. Arranjei um trabalho no balcão de check-in da TAP, no aeroporto de Heathrow. Nas horas vagas comecei a tocar, não só porque tenho gosto, mas também para ganhar uns trocados. Comecei com um agente que depois me começou a chamar para tocar com vários grupos, em *pubs*, em *halls, dinner & dance, mehfil*. Às tantas foi difícil conciliar com o trabalho. Ele chamava-me e eu não podia ir por estar a trabalhar [por turnos]. Agora arranjei um outro emprego e tenho concertos todos os fins-de-semana e às vezes também nos dias de semana. O que eu ganho com a música ajuda-me a pagar as despesas Comprei uma casa para a minha família, mas um dia quero voltar para Portugal.»

---

<sup>229</sup> Por exemplo: restaurantes, *pubs*, clubes privados, discotecas, eventos corporativos (p.ex.: festas de empresas), *dinner & dance* (jantar seguido de baile com música *filmi* ou *bhangra*), casamentos, vários eventos festivos das comunidades sul asiáticas. Ao longo desta década, porém, sobretudo a partir de meados da década tem-se assistido a um gradual recuo da contratação de conjuntos de *filmigeet* que têm perdido terreno para os DJs contratados que, por uma soma mais baixa, podem animar um evento com os últimos sucessos não apenas da música *filmi*, mas também com recurso a um repertório misto que inclui estilos como *bhangra, r'n'b*, música electrónica para dançar de origem local *british-asian, ghazal, garbá*, etc.

(Abhi Jival, agente comercial e teclista em vários grupos Bollywood da área de Londres. Nascido na cidade Moçambicana da Beira, a sua família radicou-se em Lisboa a partir de 1982 e, desde 2005, fixou residência na área de Londres. Greenford, 2005).

«Comecei a cantar quando vim para cá [Londres]. Já cantava lá em Lisboa e depois conheci aqui músicos e começaram-me a chamar para cantar. Participo em duas bandas. Hoje só canto uma ou duas vezes por mês, principalmente em [eventos] *dinner & dance*. Estou a tirar uma formação em instalação de gás e trabalho na área da instalação de cozinhas, pelo que já não tenho tanto tempo. Mas dantes, quando as coisas estavam piores a música desenrascou muitas vezes...»

(Jatin Sharma, cantor de repertório Bollywood e *bhangra* em conjuntos musicais da área de Londres. Oriundo de Moçambique, viveu em Lisboa até ao início da década de 1990, altura em que se fixou em Londres. Alpertou, 2005).

Além do uso estratégico da actividade musical, os exemplos acima ilustram ainda dois modos recorrentes de integração no meio musical londrino da música Bollywood: a) através do recurso a agentes locais de músicos e de grupos musicais, que se movem e até certo ponto dominam o circuito da música indiana (e sul asiática de um modo geral) ao nível local ou regional; b) porém essa integração pode também ocorrer por via de redes informais de conhecimentos e de ligações profissionais. Por vezes, essas redes informais mobilizam solidariedades geradas algures ao longo da experiência da diáspora, inclusivamente durante o período colonial no leste africano:

«Quando vim para aqui [Londres], havia umas pessoas que me tinham visto a tocar bateria em Lisboa. Convidaram-me para tocar nos *norta* [Navratri], mas eu não tinha bateria, não tinha nada, estava a estabelecer-me no país. Essa pessoa comprou-me uma bateria com 300 ou 400 libras e disse que ia tocar com ele nos *norta*. Foi quando muita gente me viu e foi assim que músicos daqui apanharam-me... Assim comecei a tocar em 1991/92. Fui [tocar] para a Noruega, Suíça...

PR: Música de filmes?

DK: Yá, em grupos daqui... Depois comecei a tocar noutra grupo que se chamava Hakuna Matata, [termo] swahili para “no problem”. Hakuna Matata

eram pessoas indianas, mas do Quénia. Eles eram músicos estabelecidos aqui e eles precisavam de baterista. Eu já não tocava *tabla*, tocava bateria...

PR: Quando é que começou a tocar bateria?

DK: Já em Moçambique. Tocava um pouco de *tabla* e um pouco de bateria.

PR: E qual era o repertório dos Hakuna Matata?

DK: Swahili africano e hindi *filmi*, *fast*, *slow*, *garba*, *bhajan*... everything... Éramos um grupo de nove pessoas: viola-baixo, viola solo, viola ritmo, organista, conga, bateria, *dholak*, *tabla*. Pagavam 1200, 1400 Libras por *show* ao grupo, e nós recebíamos 80, 90, 100 Libras cada um (...) Mas a partir de 1997, 1998, ainda fomos à Noruega e à Suécia. Lá para 2000, 2000 e tal começaram a aparecer os conjuntos indianos. Começou a baixar [o cachet], mas nós continuámos em 2003. Actualmente o grupo ficou muito pequeno (só 3 pessoas) e eu já não estou com ele.»

(Dilip Kaka)

Como é possível verificar, e numa linha de continuidade com o que se verificou em Moçambique e em Portugal, a *popular music* de origem sul asiática facultou e facilitou não apenas uma integração dos indivíduos num novo contexto, como constitui ainda uma plataforma de entendimento entre populações diferenciadas do ponto de vista étnico e religioso. Apesar da competição e do dinamismo que animam o meio musical londrino, os conjuntos *filmi* (na sua larga maioria) não denotam segregações de teor étnico ou religioso, sendo comum a coexistência de músicos sikh, muçulmanos e hindus no elenco de vários conjuntos (o que, de resto, está em linha com as políticas multiculturais britânicas). Por outro lado, no caso específico do grupo indicado, Hakuna Matata, as afiliações coloniais dos músicos (músicos oriundos do Quénia ou de Moçambique, nascidos em África ou em Inglaterra) parecem não ter sido mobilizadas para efeitos de diferenciação agonística dentro do grupo, inversamente a algumas práticas discursivas entre os hindu-gujarati *londoners* que mobilizam a herança colonial para estabelecer demarcações identitárias dentro do próprio grupo étnico de genealogia comum. Pelo contrário, as experiências diferenciadas da diáspora, nomeadamente as vivências no leste africano contribuíram para a manutenção da música africana no repertório do grupo, contribuindo assim para tirar partido do potencial mercado de hindu-gujarati emocionalmente vinculados ao leste de África, abarcando igualmente o mercado de outras populações sul asiáticas, incluindo populações fixadas também no



norte e centro da Europa, em países como a Noruega, a Suécia ou a Suíça. Neste sentido, o passado colonial passa a ser mobilizado para reforçar vínculos de cooperação e alargar o mercado do conjunto Hakuna Matata. A utilização de um repertório abrangente de *popular music* (apesar de maioritariamente centrado em canções do cinema hindi) constituiu uma plataforma de reforço de identidades colectivas que mobilizam e conciliam a pertença a uma genealogia comum (ser “indiano”) às sociabilidades forjadas ao longo da experiência de permanência no leste africano – dando azo à expressão ‘Asian from east Africa’, bastante operativa em território britânico entre populações de genealogia indiana que passaram pela experiência africana.

### **3.6.1. O repertório *filmi* e a construção da consciência de diáspora**

Mas este reforço da identidade colectiva pode ser potenciado ao ponto de contribuir para a percepção de integrar um processo global disperso no tempo e no espaço, no qual a música *filmi* contribui para balizar memórias, circunstância, eventos e narrativas pessoais e colectivas. Nesse sentido, compreende-se a centralidade da música nas celebrações colectivas que perpetuam e acentuam esses processos:

«Londres, Greenford, ponto de encontro da “caravana” de vários carros e carrinhas que conduzem várias famílias e outros indivíduos interessados ao I encontro de Pessoal da Beira, que se realiza em Leicester, cidade a cerca de 300 quilómetros a norte de Londres. Durante a viagem, um leitor de DVD portátil com adaptador para automóveis transmitia filmes Bollywood e *videoclips* de canções do cinema hindi que enquadravam as animadas conversas e as últimas bisbilhotices com alguma excitação à mistura (...) Segundo os seus organizadores, trata-se do primeiro encontro formal deste género e não deixa de ser invulgar realizar-se não apenas em Inglaterra, como também em Leicester. Alegadamente isso deve-se ao facto de ser mais barato o aluguer de um *hall* com capacidade para as centenas de pessoas que ocorreram a este evento, mas por certo destinou-se também a tirar partido da existência de uma vasta população originária de Diu e de outras zonas do Gujarat com ligação a Moçambique (e especificamente à Beira), em torno da zona de Belgrave Road, área onde se situa o *hall*. (...) Este espaço funciona como sede da casta *darji*, mas o encontro não

tem afiliações de casta, pois foi possível conhecer indivíduos de variadas origens sociais e castas (incluindo *lohana* e *brahman*) (...) Vieram indivíduos de Moçambique, de Portugal, da Nova Zelândia e de outras cidades inglesas expressamente para este encontro. A música e a gastronomia emolduram o encontro e o convívio das famílias e dos indivíduos, alguns dos quais após duas ou três décadas sem contacto (...) O ambiente geral é de alguma excitação contida, com os indivíduos a circularem pelo espaço ou a conversarem sentados nas mesas situadas no centro do *hall*. No palco situado ao fundo do *hall*, um conjunto musical *ad-hoc*, formado pelos músicos “que aparecessem”, fornece a música ambiente ao convívio e ao almoço, através da interpretação de velhos e novos sucessos do cinema hindi. Apesar da ideia inicial ter sido a junção do antigo conjunto musical da Beira, Krishna Khaneya (...), acabaram por juntar-se várias gerações de músicos associados a diferentes conjuntos musicais de Moçambique, de Portugal e de Londres. Para alguns dos músicos intervenientes mais idosos, tratava-se de recordar os “velhos tempos de Moçambique” em que o grupo actuava em diversas localidades e contextos...»

(Notas de campo, Leicester e Londres, 30 Abril 2006).

«PR Qual é para si a importância daquele tipo de encontro?

DK: Muita. Eu encontrei com pessoas naquele dia depois de 32 anos. Eu nem queria tocar, nem comer. Só de estar ali... Encontrei outro rapaz, após 27 anos... Incrível... Eu nem queria saber de tocar...

PR: E as músicas que tocaram, aquilo eram músicas antigas do tempo de Moçambique?

DK: Antigas e novas, o que o povo gosta. Era para entreter. Para dar prazer. Era uma coisa diferente, mais nada... Aqui [em Londres] alugar um *hall* é muito caro, por isso foi lá em Leicester. O meu irmão é que está mais ligado a essas coisas e está a pensar fazer mais uma vez».

(Dilip Káká)

Além de incentivar o reencontro de antigos amigos, familiares e colegas, o encontro potenciou ainda a renovação de antigos laços e solidariedades através da performance musical. Desta forma, músicos que se reencontraram após vários anos ou mesmo décadas, voltaram a actuar juntos, actualizando memórias musicais (através da

interpretação de repertório mais antigo [*yaadein* – recordações] mas também dos sucessos mais recentes) e práticas de sociabilidade com base na performance musical. Este tipo de eventos e os processos que espolata concorrem igualmente para a criação de uma consciência de diáspora (Appadurai 1996), dado que permite a reconstituição de redes de conhecimentos e de contactos não apenas a nível pessoal e familiar, como também no âmbito dos negócios (p.ex.: negociantes fixados em Inglaterra que vêm assim uma oportunidade de investimento em Moçambique, frequentemente tirando partido, não apenas da actualização de velhas solidariedades, como também através do conhecimento de novas famílias e de indivíduos com experiências migratórias comuns e partilhando a mesma rede “social” (p.ex.: amigos de amigos ou de familiares). Neste tipo de encontros, a *popular music* e a *popular culture* indianas são mobilizadas para enquadrar a sociabilização dos indivíduos, facilitando a reactivação da memória (p.ex.: através da interpretação de velhos êxitos do cinema hindi e da música popular indiana, por parte do conjunto musical) e de práticas de sociabilidade que fazem parte da experiência colectiva desde o período moçambicano.

### **3.6.2. Os sucessos hindi *filmi* e a formação de um repertório sul asiático de “standards”**

A interacção através da prática música torna-se possível através da interpretação de um repertório comum baseado maioritariamente em canções do cinema hindi. Fazendo uma analogia com o universo do jazz, a partilha de um repertório reconhecido por músicos e pela própria audiência, oriundo do universo do entretenimento (neste caso o cinema hindi, tal como os sucessos Tin Pan Alley ou os sucessos da Broadway na primeira metade do século XX) configura a existência de um conjunto de canções/composições que podem ser conceptualizados como *standards* da *popular music* indiana (neste caso, canções do cinema hindi cuja popularidade os configurou enquanto *standards*, à semelhança e em analogia com os *standards* da música popular americana e do jazz, maioritariamente com origem no universo do *showbusiness* americano). Tal como é prática corrente em vários estilos de jazz, a canção, ou “o tema” pode ser interpretado com arranjos, instrumentações e níveis de fidelidade ao original diferenciados, integrando por vezes improvisos e desvio às linhas melódicas e progressões harmónicas originais (usualmente por via da simplificação das harmonias e redução e mesmo reconversão das progressões harmónicas), possibilitando, no entanto a

o reconhecimento e facilitando a performance por parte dos músicos. Um conhecimento vasto do repertório, ou de um número substancial de *standards*, aumenta exponencialmente o estatuto do músico ao nível da competência musical e as possibilidades de contrato, tornando-se uma mais valia importante num mercado ou meio musical massificado e altamente competitivo. Apesar da, por vezes, pouca formação instrumental dos músicos dos conjuntos *filmi*, trata-se de um mercado semi-profissional, por ser maioritariamente movido por contrapartidas económicas (dos clubes, restaurantes, associações, etc.) e pela gestão profissional por parte de um promotor (sendo frequentemente este quem negocia com os clientes e não os próprios conjuntos, ou músicos), alimentando assim o mercado de entretenimento local. A concorrência feroz e a necessidade de aumento das receitas por parte dos músicos de modo a fazer face ao elevado nível de vida em Inglaterra potenciam assim um meio musical gerido tendencialmente por relação impessoais (o músico que é contratado pelo promotor ou pelo agente para actuar com o grupos x ou y) e menos por contactos e/ou solidariedades pessoais como sucedia amiúde em Moçambique e em Lisboa (onde os conjuntos constituíam igualmente momentos de sociabilidade entre amigos). Esta dissemelhança do meio musical em termos de atitude profissional é por vezes mobilizada enquanto estratégia de distinção por músicos hindu-gujarati portugueses radicados em Londres para acentuar o amadorismo das práticas musicais dos seus congéneres em Moçambique e em Portugal:

«Nós lá [Portugal] não tocamos nada comparado com aqui [Londres]. Aqui há de tudo, mas há grandes músicos, tanto os de cá como os que vêm da Índia. Eu cheguei aqui e senti-me pequenino. Mas com a prática vamos aprendendo. Aqui não pode falhar. A pessoa tem de ser boa, porque senão está lixada».

(Dilen Kanabar)

Face à expressa maior exigência musical do circuito londrino de grupos *filmi*, a integração com sucesso nesse meio musical constitui uma mais valia para os músicos hindu-gujarati portugueses, que assim passam a deter maior estatuto simbólico no seu círculo de relações (sobretudo entre os seus parceiros músicos), como uma espécie de sinal do êxito do seu empreendimento migratório (por vezes até mais valorizado do que a própria ostentação de progresso económico).

### **3.6.3. A valorização mistificada do mercado musical inglês e a mobilização da “tradição clássica” nas estratégias de distinção e de auto-representação pessoal**

Por outro lado, o circuito mais profissionalizado de Londres é frequentemente mistificado por parte de músicos que nele se integraram ou que a ele recorrem com vista à obtenção de mais valias musicais e, por extensão, simbólicas e sociais:

«Quando vim para Londres, comecei a ter aulas de tabla com um professor sikh, em Southall [Londres ocidental]. Então é que eu vi que nós [lá em Portugal] não tocamos nada. Ele só toca música clássica e é muito bom. Ensinou-me técnicas espectaculares. Agora modifiquei completamente o meu modo de tocar e toco muito melhor. Havia tantas coisas que eu estava a fazer mal. Ele assim que me viu tocar, avisou-me logo (...) Mesmo que volte para Lisboa, vou tentar vir a Londres pelo menos de dois em dois meses para ter aulas com ele (...) Aqui é que eu aprendi o que é tocar tabla. Comecei lá em Portugal, como auto-didacta, em pequenino, a observar os mais velhos a tocar no templo. Aprendi alguma coisa, mas ganhei alguns vícios. Lá, dava para desenrascar, mas para tocar aqui, tenho de aprender mais...»

(Chirague Bhanji, gestor e tocador de tabla. Descendente de uma família oriunda de Maputo, nasceu em Lisboa e fixou-se em Londres em 2003 até final dessa década).

«Eu gravei as minhas *soundtracks* em Londres, num estúdio em Southall, com músicos sikh e gujarati. Às tantas, surgiu lá um puto novo, com os *jeans* todos rasgados, sapatilhas largas, e a camisola e um penteado todo esquisito, a falar assim à preto do gueto, sabes, e a cumprimentar à preto, [tipo] ‘Hey, man...’ E eu pensei: mas este tipo sabe tocar, ainda por cima tocar música indiana? Ele que só sabia falar inglês... Mas afinal ele tocou e tocou muito bem. O pai dele é que veio da Índia. É professor de música indiana, de flauta, e ele saiu ao pai, saiu músico». (...) Agora estou a ter aulas de canto clássico em Londres com um professor do Rajastão. Um dos seus alunos foi finalista no *Sa*

*Re Ga Ma Pa*<sup>230</sup>. Já ensinou vários alunos que se tornaram cantores. Ele ensina-me escalas e canções *filmi*, mas de maneira a que eu cante ao meu modo (...) Actualmente não tenho actuado em Portugal porque não há mercado para mim. As pessoas não ligam, e nem sequer percebem que é importante aprender o método clássico. Acham que é só copiar como está no disco...». (Nilan Pareck, comerciante e cantor *filmi*, usualmente com recurso a *soundtracks*. Nascido em Moçambique e residente em Portugal desde meados da década de 1980, estabeleceu-se em Londres em 2007).

As mistificações discursivas do meio musical londrino invocam frequentemente alusões a músicos londrinos de várias etnicidades (sikhs, indo-britânicos, músicos do Rajastão ou do sul da Índia, etc.) e às suas qualidades rítmicas e musicais, de modo a suscitar e realçar o contraste com um pressuposto amadorismo dos músicos hindu-gujarati residentes em Portugal. A presença de largas comunidades sul asiáticas em algumas cidades inglesas e a relativa proximidade geográfica (com acesso facilitado por via das companhias aéreas de baixo custo), contribuem para perspectivar sobretudo a cidade de Londres como o centro da música e da “cultura indiana” num sentido mais lato, fora da Índia. Esta percepção é também complementada pela consciência de Londres constituir um dos centros das indústrias culturais indianas (sede de empresas produtoras de cinema, cidade de passagem obrigatória para músicos indianos de maior sucesso em todas as áreas musicais, sede ou filial de várias estações televisivas sul asiáticas, ponto de visita frequente de estrelas do cinema Bollywood, etc.). Nesse sentido, a Inglaterra é representada nalguns casos como lugar quase mítico de oportunidades, não apenas em termos profissionais e académicos, como também para obtenção de mais valias musicais. E é nesta perspectiva que participar (ocasional ou permanentemente) no meio musical britânico constitui uma espécie de ritual de passagem que confere mais valias pessoais e profissionais aos instrumentistas, valorizadas pelos pares e pelo próprio. Esta tendência é, por vezes, consubstanciada no chamamento de músicos radicados em Inglaterra para actuarem nos conjuntos musicais *filmi* em Portugal aquando de concertos mais exigentes ou de maior responsabilidade, se

---

<sup>230</sup> *Sa Re Ga Ma Pa* é a denominação de um concurso musical televisivo de considerável sucesso na Índia e noutros países sul asiáticos, emitido pela estação Zee TV desde 1995.

bem que, por vezes, solidariedades pessoais continuem também a contribuir para este tipo de processo<sup>231</sup>.

O exemplo seguinte condensa algumas das problemáticas anunciadas nos pontos anteriores: Fazendo uso de antigas solidariedades forjadas em Moçambique e em Lisboa, o organizador da festividade do casamento muçulmano (e pai do noivo), contratou o cantor português hindu-gujarati, Jatin Sharma, directamente de Londres para actuar no casamento do seu filho. Segundo alguns interlocutores, apesar da comunidade islâmica [sunita] tanto em Moçambique como em Lisboa, condenar a prática de música e de dança, o organizador do evento sempre organizou festas em que frequentemente chamou um conjunto *filmi* (sendo por vezes criticado por isso por alguns dos seus pares muçulmanos). A seu pedido, Jatin fez-se acompanhar por mais três músicos de Londres: um teclista e dois percussionistas (*dhol*, bongós e bateria electrónica). Dois deles são muçulmanos, mas um dos percussionistas é hindu<sup>232</sup>, todos eles genealogicamente associados a famílias gujarati migradas para Londres a partir do leste africano. Tirando partido da presença deste conjunto em Lisboa, os organizadores de um outro casamento misto (noivo hindu-gujarati com uma portuguesa branca) contrataram-no para actuar no seu copo-de-água em conjunto com o grupo Awaaz. A actuação do ‘grupo inglês’ foi antecipada com alguma curiosidade por parte dos músicos hindu-gujarati portugueses, exactamente devido às mistificações do meio musical inglês e dos músicos londrino no meio musical *filmi* português. Nesse sentido, a performance do grupo foi destacada pelas qualidades rítmicas dos seus percussionistas e pela variedade de repertório que o teclista mostrou dominar (frequentemente acompanhando o cantor sem ensaio prévio, como é usual entre os teclistas deste tipo de agrupamentos). O discurso sobre o diferencial performativo dos percussionistas londrinos comparativamente com os

---

<sup>231</sup> Por exemplo, organizadores de eventos privados, tal como *mehfil*, podem solicitar a actuação de um músico específico, mesmo que isso implique a sua deslocação de Londres, ficando os encargos com as deslocações (além do cachet) a cargo da organização do evento.

<sup>232</sup> No segundo casamento indicado um pouco mais à frente no texto, o percussionista hindu mostrou-se escandalizado e mesmo irritado por lhe ter sido, inadvertidamente, servido um prato de carne de vaca durante o almoço, mesmo sabendo que a grande maioria dos hindu-gujarati portugueses presentes não levantavam objecções ao consumo de vaca. Este pormenor, aparentemente insignificante denota a diferença de atitude na assertividade da identidade religiosa entre hindu-gujarati portugueses e hindu-gujarati londrinos (e sul asiáticos em Inglaterra em geral), em que os desvios à ortodoxia religiosa são menos tolerados por parte dos pares britânicos. Sem dúvida que as políticas multiculturais inglesas, com ênfase na necessidade imperativa de respeito e tolerância pela especificidade cultural, tem também o efeito perverso do acentuar do essencialismo cultural e identitário. Neste caso, o percussionista hindu-gujarati londrino foi conduzido a uma tasca local por músicos hindu-gujarati portugueses, onde pôde almoçar um prato de carne de porco.

percussionistas dos grupos *filmi* portugueses denota a percepção do diferencial musical do meio londrino e lisboeta:

«Eles tocam com muito mais pujança. É outra coisa. Eles estão habituados a tocar *bhangra* e outros estilos de músicas indianas misturadas com música inglesa, por isso eles têm outra batida, mais funky...»

(Anil Bireck, comerciante e cantor, radicado em Portugal desde o início dos anos 80, imigrado de Moçambique)

Esta característica interpretativa e performativa é reconhecida e justificada pelos próprios músicos britânicos como uma necessidade relacionada com as características do mercado musical local, direccionado para o entretenimento:

«In England you have to funk it up... give it a groove. We play for parties and stuff, so you have to make it groovy, even if it isn't like the original song, we always speed it up a bit...».

(Jason, percussionista, segunda-geração de hindu-gujarati em Londres. Lisboa, Julho 2004).

O mesmo músico gujarati-britânico concluiu o seu raciocínio alegando a questão tecnológica. Em seu entender a necessidade de um balanço rítmico mais acentuado advém do uso de bons sistemas de amplificação em Inglaterra e do facto de muitos músicos usarem novos materiais electrónicos (sobretudo teclados), o que permite acrescentar à performance todo um novo manancial de sons e de ritmos, ao contrário do que sucederá, por exemplo, na Índia, onde supostamente a tecnologia (2004) não seria ainda omnipresente. Realçou ainda o facto de em Inglaterra existir maior hibridismo musical, devido à fusão de vários estilos musicais (Bollywood, soca, reggae, *bhangra*, etc.) associados aos diversos grupos étnicos resultantes das vagas de migrações pós segunda-guerra. Nesse sentido, o dinamismo rítmico constitui uma espécie de tropo para o próprio dinamismo da sociedade britânica na sua (alegada e suposta) propensão inclusiva dos diversos grupos étnicos e culturais no projecto da nação e das políticas da própria indústria musical inglesa que, por sua vez, é exportada enquanto produto sinónimo do dinamismo e ubiquidade da cultura britânica. Todavia, o registo desta performance é particularmente útil por revelar diferentes níveis de interacção musical e



de interpretações do seu significado. Além do repertório hindi *filmi* (que ia ao encontro das expectativas da audiência) apresentado pelo cantor ‘chamado de Londres’ e pelo cantor hindu-gujarati português, foi também interpretado um repertório híbrido constituído por sucessos disseminados a nível global, sobretudo de origem latino-americana, como a canção *Guantanamera*<sup>233</sup> quando o cantor e guitarrista guineense Guto Pires se junta ao grupo; ou canções estilo *marrabenta*, quando o percussionista (e por vezes cantor) de origem moçambicana do conjunto Awaaz é convidado a subir ao palco para cantar. À semelhança de Inglaterra (e particularmente de Londres), onde estes conjuntos podem utilizar um repertório misto consoantes as situações performativas<sup>234</sup>; em Portugal, a actuação do grupo revela também uma adaptação às sensibilidades locais, acompanhando os cantores convidados. Todavia, uma subtil tensão identitária é accionada quando o referido percussionista do conjunto Awaaz que interpreta a canção *La Bamba*<sup>235</sup> toma as congas para um solo imprevisto – o que pode, de modo algo ambíguo, ser perspectivado como uma forma de cooperação e interacção entre músicos, mas também como um desafio/provocação (no sentido em que aos percussionistas ingleses eram atribuídas mais valias musicais). Apesar de algo prosaico, este exemplo permite perceber como num registo de fundo a nível global, local, colectivo ou individual, permanece frequentemente a propensão para o emprego de estratégias que evitem o engolfamento identitário derivado de comparações hierarquizantes que podem envolver sentimentos (reais ou imaginados) de rebaixamento, humilhação e depreciação na comparação com o “outro” diferenciado.

#### **3.6.4. A concorrência dos músicos ‘chamados’ directamente da Índia em Londres e o seu impacte na actividade musical dos conjuntos *filmi***

O dinamismo e a abertura do mercado britânico relativamente à música Bollywood e às músicas sul asiáticas de uma forma geral, propiciou a partir de finais da década de 1990, uma nova tendência do meio musical associado aos conjuntos *filmi*, caracterizada pelo contrato sazonal de músicos indianos – frequentemente detentores de

---

<sup>233</sup> Composta e inicialmente divulgada pelo cantor e compositor cubano, José Fernández Díaz (1908-1979). Tornou-se um dos sucessos do repertório de música tradicional cubana, conhecendo inúmeras versões por grupos associados a diversos domínios musicais, em diferentes pontos do globo.

<sup>234</sup> Apesar da larga fatia do repertório ser *hindi filmi*, pode também integrar *bhangra* e outros estilos sul asiáticos, como *garba*, *dandya-raas*, *ghazal*.

<sup>235</sup> Canção tradicional mexicana, amplamente popularizada em 1958 por Ritchie Valens e tendo, desde então, conhecido inúmeras versões.

um conhecimento mais aprofundado dos vários estilos musicais sul asiáticos e reivindicando um retorno económico inferior ao dos seus pares britânicos. O depoimento abaixo é esclarecedor deste processo:

«PR: Como é que funciona aqui o sistema dos produtores que trazem os músicos da Índia? Isso é rentável para eles?

DK: É rentável, mas parece que agora [2007] as coisas complicaram, não é? Desde há dois anos, com essa lei do anti-terrorismo e “illegal immigration”. Muita gente está a vir aqui ilegalmente. O músico toca sete dias aqui, quando vem da Índia. Ele vem com contrato. Geralmente é de quatro meses ou seis meses, aqui não dão visa de mais de seis meses. E eles têm contrato já da Índia em rupias. Vem um músico, cantor, ou conjunto completo. Eles são muito flexíveis. Tocam tudo. E eles geralmente vêm por 20.000 mil ou 30.000 rupias. Você conta em libras, aquilo não é nada, mas por mês eles têm 30.000 rupias na Índia. Aqui eles tocam seis ou sete dias as horas que eles [promotores] querem. Antigamente havia aqueles *tips* [gorjetas], agora aqueles *tips* também [vão para o promotor... O promotor pede 250 Libras [pelo concerto], mas para os músicos custou 60 Libras, porque é tudo em rupias. O resto é para ele...

PR: Mesmo as *tips*?

DK: Agora o promotor também já pede, porque a vida aqui está cara... O promotor tem de sustentar os músicos (comida, casa alugada, dinheiro por mês). Dá para pagar aos músicos porque é em rupias na Índia.

PR: Então os músicos têm um ordenado fixo, e tocam o que for preciso, não interessa se é muito ou se é pouco...?

DK: Yahh. Depois os músicos tornaram-se espertos. Namoraram, arranjam uma britânica, casam, uns ficaram aqui ilegalmente...

PR: Eu ouvi dizer que houve queixa ao Sindicato dos Músicos por causa destes músicos indianos que vinham cá tocar.

DK: Sim, já ouvi. Muitos músicos locais são da Índia também, foram os primeiros a vir, em 1997, 1995, 1994. Estabeleceram-se aqui e recebiam dinheiro como músicos. Depois de se estabelecerem, já não gostam que outros músicos venham. Mas esquecem-se que um dia também eram assim. Eu como músico respeito eles e aceito-os. Tocam muito melhor do que eu, mas o que eu não gosto é de receber 80 Libras e o músico que está a tocar comigo recebe 15,

20 Libras. Às vezes tenho vontade de lhe dar, e ele é melhor músico do que eu, mas são circunstâncias da vida. Aqui a vida é cara. Eu sou sincero. Eles aceitam isso... Muitos deles são mesmo bons músicos (...) Agora na fase no *nortá* [festival *navratri*], a partir de fim de Agosto é quando muitos grupos da Índia aparecem aqui. É por causa do *nortá*. Eles ficam até Janeiro. Mas este ano não estou a ver grande problema. [Quanto muito], vêm com visto de visita de familiar ou de estudante, vêm sozinhos, tocam, e vão embora. Se conseguirem... Isto vai fazer com que os músicos locais fiquem muito ocupados. Uma das causas do *budget* cair foram os promotores, os músicos da Índia (...) Lá por 2000, 2001 começaram a aparecer os conjuntos indianos. Começou a baixar [o cachet], mas nós [Hakuna Matata] continuámos. Actualmente o grupo ficou muito pequeno (só 3 pessoas) e eu já não estou com ele (...) Eu lembro-me pessoalmente que o nosso contrato era de 1000, 1200 Libras, passou para 400, 500 Libras. Ainda hoje falei com uma pessoa [sobre isso]. Era para tocar este mês, mas alteraram para o mês que vem. Era na comunidade paquistanesa cá. Eu toco todos os anos com eles. Bollywood».

(Dilen Kanabar)

O testemunho acima confirma a percepção de vários músicos gujarati britânicos e portugueses transmitidas através de várias conversas informais ao longo da pesquisa de terreno (p.ex.: Jason 2004; Cantilal 2006; Dilip 2007; Gadvi 2006, etc.). A concorrência de músicos sazonais indianos implicou em vários casos a necessidade de procurar uma segunda ocupação profissional por parte de vários músicos residentes em Inglaterra de modo a comportar as descidas dos cachets e, conseqüentemente, a diminuição do retorno económico através da actividade musical. Nesse sentido, e devido à elevada competição por oportunidades de actuar, começaram a ser accionadas estratégias de protecção da actividade profissional, como p.ex.: a ocultação de novos trabalhos (de modo a evitar o surgimento de propostas de actuações com cachets mais baixos) e a denúncia às autoridades competentes (sindicato dos músicos, fiscalização das actividades económicas, etc.) dos promotores que recorrem à mão-de-obra de músicos angariados no território indiano. Porém, uma das conseqüências mais relevantes foi o facto da competição com os grupos contratados na Índia ter obrigado à reformulação das estratégias performativas dos conjuntos, fazendo com que reduzissem os elencos de músicos, moldando-se ao número de elementos estritamente necessário

para um acompanhamento minimamente eficaz dos cantores (usualmente um teclista e um percussionista, por vezes também com um baterista). Os conjuntos tornaram-se assim mais “portáteis” e mais rentáveis após a divisão dos cachets (que diminuíram com o aumento da oferta de conjuntos *filmi*). Todas estas estratégias fazem-se acompanhar ainda a um nível discursivo por retóricas de depreciação dos promotores que recorrem aos músicos contratados na Índia como fonte de receita, e por vezes até depreciações direccionadas a esses músicos, mesmo quando a sua competência musical é reconhecida. Estes exemplos são indicadores de como sentimentos colectivos de pertença profissional, étnica, social, podem ser mobilizados ou abandonados estrategicamente, consoante agendas pessoais dos indivíduos no sentido da procura de vantagens na comparação agonística hierarquizante. Nesse sentido, apesar dos músicos hindu-gujarati portugueses partilharem com os músicos contratados na Índia uma aspiração e uma realidade comum de inserção no mercado inglês ou londrino dos conjuntos *filmi* ou de outras tipologias de grupos dedicados a estilos musicais sul asiáticos, são convocadas estratégias no sentido de representar o músico indiano como ameaça externa à segurança económica e à própria identidade ou auto-representação enquanto músico: músicos contratados na Índia, por serem considerados mais competentes musicalmente e economicamente mais viáveis para a lógica lucrativa dos promotores, apoderam-se de uma fatia comercial do mercado e/ou das actuações mais bem pagas, espoletando assim sentimentos de desvalorização e de discriminação nas estratégias retóricas tendentes à defesa da auto-estima (ser bom músico) e das oportunidades de trabalho.

### **3.7. Conclusões e considerações finais**

O cinema *hindi filmi* (ou Bollywood), em especial os filmes de teor nacionalista mediarão a criação de narrativas alternativas aos discursos do “ocidente” (inclusivamente no campo do entretenimento – p.ex.: cinema americano de Hollywood), ao mesmo tempo que contribuirão para a criação de um vínculo emocional com a Índia (real ou imaginada). Isto abriu espaço para a criação de um campo discursivo utilizado por realizadores de cinema nacionalistas, movimentos nacionalistas e até o próprio estado indiano para, com recurso ao cinema hindi, modelar e actualizar identificações com representações recentes ou tradicionalistas da cultura indiana frequentemente

representada com uma matriz hindu. Em *Purab aur Paschim*, o uso de canções devocionais e o imaginário para o qual elas remetem, constitui um caso exemplar da função do cinema indiano na propagação de valores e representações religiosas e morais sobre a nação que espoliavam a imaginação de identidade indiana (“ser indiano”) e da noção de Índia enquanto terra mãe, tanto na Índia como entre populações da diáspora. As canções contribuíram para o sucesso do filme e vice-versa, numa relação recíproca que contribuiu para a promoção e a disseminação de *ethos*, ideais e identificações específicas (com uma nação indiana representada como moralmente superior relativamente ao ‘ocidente decadente’, ancorada frequentemente em versões Sanatan Dharm do hinduísmo). Os processos em questão são reiterados em produções mais recentes, como *Namastey London*, mostrando que a necessidade de representação confiante e vigorosa da nação indiana continua presente, sendo no entanto actualizada de modo a corresponder e articular as necessidades e estratégias da Índia moderna (neo-liberal, hindu Sanatan) com os padrões, expectativas e particularidades, de NRI, PIO, e restantes populações na diáspora posicionando-se no mundo globalizado. Estes processos foram evidentes em momentos específicos e marcantes para a população hindu-gujarati. Simultaneamente, o cinema popular indiano e música associada, circulando a uma escala global, foi apropriada de modos variados ao nível local, por vezes promovendo formas de hibridismo musical e subjectividades pessoais e colectivas, mas também sendo empregue como meio de oposição/reacção, ou pelo menos enquanto ‘modernidade paralela’, relativamente a modelos culturais impostos por estruturas de dominação política e social. Como sugerem Kaur e Sinha, as narrativas redentoras de muitos argumentos do cinema Bollywood (independentemente de filmes com uma índole mais patriótica, religiosa/mitológica ou romântica), possibilitavam uma espécie de escape para audiências que frequentemente tinham de enfrentar situações de injustiça ou difíceis condições de vida em contextos coloniais e mesmo pós-coloniais (2005). Para uma parte substancial da população hindu-gujarati (e provavelmente para muitas outras populações de origem sul asiática), o cinema hindi constituía assim um ‘espaço’ de evasão e de refúgio, providenciando um capital de narrativas, imagens, símbolos, rituais e sons, que contribuíam para reconstruir e fortalecer a identidade e o *ethos* do grupo, mas também para promover novas formas de identificação a nível pessoal e colectivo.

Em Moçambique, uma mistura de factores como as relações de subordinação ao poder colonial, a acomodação de estilos de vida e sensibilidades locais, e o progressivo

crescimento e disseminação dos media e do mercado global operando a um nível transnacional resultou em formas específicas de cooperação e de sociabilidade entre diferentes grupos étnicos e religiosos, sobretudo por via da criação de um espectro pan-asiático de audiências e de consumidores, uma vez que o cinema sul asiático e música *hindi filmi* contribuíram para o desenvolvimento de novos padrões de reconhecimento social entre audiências da diáspora, padrões esses que não tinham necessariamente conotações religiosas. Neste contexto, o cinema hindi e os conjuntos *filmi* tornaram-se na forma mais visível de cultura popular de origem sul asiática em Moçambique, representando uma alternativa a práticas culturais e discursos coloniais, evidenciando que o campo de práticas e consumos culturais em Moçambique não reproduzia inequivocamente a relação entre colonizador e colonizado<sup>236</sup> (Domingos 2012). O cinema sul asiático e os conjuntos *filmi* providenciaram ainda um enquadramento através do qual diferentes grupos étnicos e religiosos com um estatuto subalternizado (na lógica da estratificação social do Moçambique colonial e pós-colonial) puderam interagir e negociar a sua posição político-social em Moçambique antes e após a independência. Permitiu ainda a articulação de experiências e significados pessoais com identificações partilhadas tanto a nível do próprio grupo como a um nível inter-grupal. A análise dos processos em torno da circulação e consumo do cinema sul asiático e música associada (nomeadamente as práticas dos conjuntos *hindi filmi*) é particularmente relevante por evidenciar processos na sua esmagadora maioria ausentes da documentação administrativa e da imprensa escrita do período colonial e em muitos casos também do período pós independência, revelando como a análise da práticas da cultura expressiva pode evidenciar registos menos manifestos das narrativas oficiais sobre esses períodos mas não menos significativos para a compreensão e interpretação dos processos históricos. É também de relevo salientar que o consumo de música *hindi filmi* por parte da população autóctone moçambicana e a utilização desse tipo de repertório nalguns conjuntos musicais formados pós-independência sugere que os processos de construção da nação pós-colonial não renunciaram a modelos e práticas culturais de circulação global, como é o caso do cinema e da música *hindi/Bollywood* (emanando da Índia ‘não alinhada’ do período Nehru e pós-Nehru) – uma linha de inquirição indubitavelmente merecedora de investigação mais aprofundada.

---

<sup>236</sup> «Ainda assim, o Estado Colonial interferiu sobre as lógicas de acesso a este campo específico: legitimou fechamentos sociais presentes numa sociedade muito desigual, impôs mecanismos censórios e procurou formatar ideologicamente a produção cultural» (Domingos 2012: 404).

Em Portugal, os segmentos populacionais de sul asiáticos até então radicados em Moçambique integraram o movimento de “retornados”, vendo o seu estatuto social gradualmente modificar-se de um grupo tolerado com alguma suspeita e até paternalismo pelo poder colonial, para um grupo que passou a integrar a sociedade portuguesa do período democrático pós-1974. Com o estatuto de “minoría religiosa” ou “minoría étnica”, estas populações a partir de então estatutariamente denominadas “grupos minoritários” foram gradualmente incorporados nas políticas multiculturais aplicadas por algumas municipalidades (p.ex.: Câmaras Municipais de Loures e de Odivelas, Junta de Freguesia de Telheiras, Câmara Municipal de Lisboa). Em eventos públicos para a celebração deste tipo de políticas, os conjuntos musicais hindu-gujarati, (além de continuarem a providenciar o principal meio de entretenimento em contextos hindu-gujarati e sul asiáticos de uma forma geral), passaram frequentemente a representar a “tradição musical indiana” em festas autárquicas (freguesias, municipalidades), actuando para audiências de backgrounds étnicos diferenciados (incluindo população branca portuguesa). Adicionalmente, o dinamismo musical da “comunidade” hindu-gujarati (de que o conjunto Awaaz constitui um bom exemplo), contribuiu para o fortalecimento de laços sociais e o aumento da auto-representação do colectivo, simultaneamente possibilitando a manutenção e a renovação de velhas solidariedades entre grupos étnico-religiosos diferenciados, por via da colaboração e actuação conjunta de músicos de etnias e religiões diferenciadas mas partilhando entre si solidariedades e sociabilidades forjadas e actualizadas desde o período de Moçambique. Mas apesar do dinamismo musical dos conjuntos filmi, a reduzida dimensão do mercado hindu-gujarati em Portugal, a barreira linguística e a disparidade de experiências sociais que enformam a cultura e as práticas expressivas hindu-gujarati em comparação com o *ethos* sul europeu e católico da população portuguesa são factores que explicam o diminuto contacto entre a música desenvolvida e consumida pelos hindu-gujarati e os circuitos musicais portugueses (Roxo 2010b).

A transição para o século XXI foi acompanhada pelo gradual acentuar de um fluxo migratório para cidades inglesas como Londres ou Leicester, incluindo a transferência de inúmeros músicos, tirando partido de relações sociais e de amizade entretanto formadas ao longo das décadas e de modo a aproveitar melhores oportunidades económicas (Roxo *ibidem*). Nessa medida, em Inglaterra, a actividade musical relacionada com a música Bollywood foi encarada por vários músicos (multi) migrantes hindu-gujarati numa perspectiva tendencialmente económica, procurando

enquadrar-se em redes locais de prática musical, tirando partido do repertório *hindi filmi* enquanto repertório *standard* da *popular music* indiana, possibilitando assim a interacção com músicos de genealogia indiana (e sul asiática de um modo mais lato) independentemente da sua afiliação religiosa, regional, ou ponto de fixação na diáspora. Todavia, a especificidade e profissionalização do meio musical e do mercado inglês de entretenimento, fomenta a transição de um circuito musical semi-amador e de sociabilidade informal que caracterizava a actividade musical dos conjunto *filmi* em Moçambique e em Portugal, para um circuito profissionalizado e altamente competitivo de Inglaterra (particularmente na cidade de Londres), onde frequentemente músicos hindu-gujarati re(migrados) de Portugal têm de enfrentar a concorrência de músicos directamente contratados na Índia com bastante proficiência em vários estilos musicais. Neste contexto, a valorização e mesmo exaltação do meio musical londrino por parte de alguns hindu-gujarati portugueses que nele se integram, é por vezes contraposta com atitudes defensivas por parte de alguns músicos hindu-gujarati portugueses derivado de comparações hierarquizantes e sentimentos de inferioridade, atitudes essas que podem ser por vezes evidenciadas em contextos performativos, inclusivamente quando músicos hindu-gujarati ingleses visitam Portugal para actuar.





## IV

### ***Bhakti Geet* (música devocional) na Contínua Produção de Identificações com a Religião Hindu.**

#### **4.1. A centralidade das práticas *Bhakti***

Rivalizando com *filmi geet* ao nível dos consumos e das práticas, a música devocional detém igualmente uma presença ubíqua no quotidiano das populações hindu-gujarati tanto na diáspora como no próprio território do Gujarat – aliás, à semelhança do que sucede com uma parte bastante substancial da população indiana de afiliação hindu. A operatividade do termo *bhakti geet* para designar na generalidade ‘música devocional’ afigura-se particularmente revelador devido à directa alusão a música (*geet*) associada a práticas *bhakti* – grosso modo, ‘devoção’, fé, ligação pessoal do devoto à(s) divindade(s) por via emocional, ‘devoção a uma divindade pessoal’ (Prentiss 1999) mas aludindo igualmente ao movimento reformista hindu dos séculos VI a XVII cuja influência nas práticas hindus tem sido no período contemporâneo foco de interpretações contraditórias. Na verdade, trata-se de um conceito suficientemente complexo e elusivo nos estudos sobre hinduísmo para merecer alguma reflexão e esclarecimento, na medida em que as práticas *bhakti* fazem parte e estão imbuídas de modo intrincado nas práticas e vivências do hinduísmo contemporâneo tal como praticado e imaginado pelas populações hindu-gujarati em análise.

Como sugere Karen Prentiss no seu pertinente estudo, *The Embodiment of Bhakti*, a conjugação entre eventos históricos e (aparentes) semelhanças de prática devotiva conduziram os estudiosos orientalistas à produção de comparações e associações entre a religião reflectida no texto sagrado *Bhagavad Gita*<sup>237</sup> e a prática do cristianismo/protestantismo. Afinal de contas, o culto a Krishna / Vishnu<sup>238</sup> tal como reflectido no *Bhagavad Gita* ia ao encontro da tradição monoteísta cristã, com o reforço do facto de Vishnu (nas suas múltiplas manifestações, incluindo Krishna) ser igualmente representado enquanto “divindade de amor” e de compaixão em

---

<sup>237</sup> A historiografia enquadra o surgimento do culto *bhakti* em textos fundacionais como *Bhagavad Gita* (de datação incerta, mas provavelmente redigido nos séculos imediatamente anteriores ao nascimento de Cristo), o *Bhagavat Purana* (também de datação incerta, mas provavelmente redigido entre os séculos VIII e X d.c.) e a linhas filosóficas hindus de sacerdotes Tamil do século VI (Manuel 1993)

<sup>238</sup> Krishna é considerado um dos vários avatares da divindade Vishnu.

contraposição aos formalismos dos rituais hindus bramânicos, repetidos mecanicamente mas sem uma real compreensão do sentido das práticas ritualistas (1999: 3-4). Além disso, o facto da prática *bhakti* ser enquadrada num movimento reformista com ênfase no aspecto do envolvimento emocional e directo do *bhakta* com a divindade como forma de crítica ao sistema de prática devocional mediada pelas elites clericais bramânicas e como crítica do próprio sistema social de castas vigente na sociedade hindu, reforçou igualmente a associação da prática/movimento *bhakti* aos reformistas protestantes na Europa (*ibidem*). Deste modo, o estudo das origens históricas de *bhakti* entre os estudiosos orientalistas foi direccionado para suportar os paralelos com o cristianismo, o que ajuda a compreender a perpetuação de alguns estereótipos relativamente a *bhakti* que são ainda evidentes na historiografia contemporânea.

De um modo geral, a historiografia e a própria mitologia do movimento enfatizam a sua ampla difusão por via de indivíduos renunciantes (usualmente referenciados na literatura enquanto ‘poetas santos’), potencialmente originários de ambos os géneros e de todos os níveis de estratificação do sistema de castas da sociedade hindu (e não apenas brâmanes). Empregando a poesia em idiomas vernáculos regionais (poesia essa em directa interdependência com a música – a canção devocional *bhakti*), estes ‘poetas santos’ são usualmente apontados como os principais agentes responsáveis pela disseminação de ideais *bhakti* por via de errância e peregrinação em diversas áreas do território indiano, num processo que se desenrolou do sul para o norte do território. *Bhakti* conheceu particularmente disseminação no norte da Índia a partir do século XIII na sequência da ocupação muçulmana, mas sobretudo a partir do século XVI em que aumento da repressão ao hinduísmo por parte do império Mogol teve igualmente como consequência o realçar de importância dos mencionados ‘poetas-santos’ *bhakti* responsáveis pela disseminação de diversos cultos num espectro alargado de experiências religiosas que podiam acentuar características *saguna* (divindade com representação visual e atributos) como também *nirguna* (consciência divina onnipresente mas sem representação visual específica e sem atributos), incluindo as experiências religiosas que vacilavam entre ambas as perspectivas. De acordo com Shattuck (1999), data deste período o acréscimo de importância da *murti* (imagem icónica da divindade) idolatrada no templo mas venerada igualmente nos *mandir* caseiros, dando expressão a uma experiência pessoal e íntima da devoção. A poesia e as canções devocionais em circulação neste período davam precisamente conta da natureza da relação do *bhakta* com a(s) divindade(s), os seus atributos (usualmente enquanto

protector ou mesmo salvador), acentuando a importância do templo local e da prática da peregrinação. Em contraposição aos rituais e às práticas sacerdotais e bramânicas, a prática *bhakti* deste período acentuou igualmente a importância do *satsang* (encontro comunitário para efeitos devocionais), incluindo a entoação comunal de canções devotivas (*kirtan*), acentuando o fervor à divindade de eleição, mas também o aspecto piedoso e a ligação pessoal do *bhakta* às divindades sem a mediação sacerdotal.

Ainda Shattuck (*ibidem*) enfatiza como no movimento *bhakti* inicial se salientavam particularmente duas grandes tendências devotivas estabelecidas no sul da Índia que se disseminaram por todo o sub-continente: *Alvars*, prestadores de culto a Vishnu e seus avatares, e *Nayanars*, seguidores de Shiva. As canções devocionais propagadas por ambos os grupos aludiam a uma ligação pessoal e emocional do crente (*bhakta*) a uma divindade concreta (em contrapartida a uma divindade abstracta) com atributos frequentemente descritos de formas bastante personalizadas, com particular realce à sua acção piedosa e mesmo salvadora. Segundo a mesma autora, datam deste período inicial o desenvolvimento e incremento, entre *Alvars*, do culto a Krishna como um dos avatares de Vishnu, particularmente ao culto a Krishna enquanto jovem no período de infância (personificado e conceptualizado presentemente na divindade Lálá em formas de culto hindu-gujarati) e o Krishna jovem adulto, sobretudo conceptualizado e enquadrado no episódio mitológico da dança sagrada de *Rasa Lila*, na qual Krishna camponês/vaqueiro, atrai com a sua flauta as camponesas/ordenhadeiras (*gopis*) que desejam a sua presença numa ambiguidade entre a prática devotiva e a sedução erótica [cf. secção 5.5.6.3] para uma proposta de leitura desta lenda à luz da prática hindu-gujarati de Sarat Purnima]. Num processo semelhante, linhagens *Nayanars* investiram no culto a Shiva, o que está na base no surgimento de diversos grupos cultores desta divindade que vieram a enquadrar-se na linha Shivaíta que, na actualidade, compete (em devotos, poder simbólico e político, em importância ritual) com a linha Vishnaya (seguidores de Vishnu e seus avatares, como Krishna), mas ambas integram e complementam o hinduísmo conceptualizado enquanto Sanatan Dharm que domina uma parte substancial das experiências do hinduísmo contemporâneo por via do nacionalismo hindu, como aludido na secção 2.8. Referindo-se ao território indiano em geral mas numa propensão que se aplica igualmente ao território do Gujarat e ao culto hindu-gujarati, Manuel (1993) salienta o facto de inúmeros cultos femininos (com variações locais) receberem igualmente um

enquadramento *bhakti*, o que constitui mais um exemplo de como a diversidade *bhakti* se espalha a tradições regionais e locais.

Mas como sugere também Prentiss, para a análise da poesia *bhakti* em vários idiomas regionais indianos, o agenciamento humano na poesia tem implicações nos modos de apreensão e definição do próprio termo *bhakti* – uma perspectiva que contradiz interpretações orientalistas centradas numa definição unívoca e baseada em fontes selectivas para o estudo deste conceito<sup>239</sup>. Como propõe a autora, numa lógica de comparação entre as diferentes interpretações de *bhakti* torna-se claro que o agenciamento dos indivíduos constitui uma premissa fundamental para levar em consideração – hermenêutica essencial para a compreensão e interpelação de *bhakti* enquanto uma ‘teologia de incorporação (*embodiment*)’ leitura que a mesma autora faz dos poetas *bhakti* e que se revela particularmente pertinente para a compreensão da filosofia *bhakti* no quotidiano das populações hindu-gujarati:

“... the term *bhakti* is used specifically to describe the human response to God and never to characterize God's response to human beings. In actively encouraging participation (which is a root meaning of *bhakti*), the poets represent *bhakti* as a theology of embodiment. Their thesis is that engagement with (or participation in) God should inform all of one's activities in worldly life. The poets encourage a diversity of activities, not limiting *bhakti* to established modes of worship — indeed, some poets harshly criticize such modes — but, instead, making it the foundation of human life and activity in the world. As a theology of embodiment, *bhakti* is embedded in the details of human life.” (Prentiss 1999: 6)

Apesar de *bhakti* se ter disseminado maioritariamente em oposição a práticas percepcionadas como elitistas que caracterizavam a acção clerical do bramanismo hindu, ao longo dos séculos várias dessas práticas conotadas com *bhakti* foram

---

<sup>239</sup> «The historical study of *bhakti* flopped at first and then became formulaic. This lack of success was due, in part, to the tendency to mire historical studies in the search for origins, but it was also due to the orientalist's failure to view different texts' discussions of *bhakti* as distinctive representations of *bhakti*. It is true that they focused on texts that explicitly promote *bhakti*, chief among them the *Gita*, although including other Sanskrit texts such as the *Sandilya Bhakti Sutra*, but in their quest to find “devotion to a personal deity”, they tended to collapse the rhetorical voice of the texts in favor of a univocal definition of *bhakti*. Rather than serving to challenge this definition of *bhakti*, religious phenomena that did not fit into the paradigm were cast in the role of foil. This was the case, for example, with south Indian formulations of *bhakti*, especially those that focused on Shiva.» (Prentiss 1999: 4).

absorvidas e adaptadas a diferentes movimentos religiosos hindus (inclusivamente de índole bramânica), tornando-se intrincadas em inúmeras formas de vivenciar e experienciar a devoção hindu, particularmente em formas contemporâneas de vivência do hinduísmo enquadradas na filosofia devotiva Sanatan Dharm. Esta disposição reforça a característica incorporada da experiência *bhakti* que, encorajando a participação activa no culto e valorizando a experiência humana (Prentiss *ibidem*) permite a criação e recriação de representações – por vezes distintas – da devoção<sup>240</sup>, ancoradas em leituras pessoais e idiossincráticas e em contextos conjunturais, indo ao encontro das realidades e das necessidades concretas e simbólicas dos sujeitos. Esta lógica implica a contínua (re)construção da ligação do indivíduo com a divindade de eleição, ligação essa que (idealmente) deve orientar todas as actividades do quotidiano, incluindo o envolvimento somático e um (por vezes empenhado) investimento emocional.

Mas a conceptualização de *bhakti* enquanto *embodied culture* (cultura incorporada) torna-se particularmente relevante para a compreensão da função da música nas práticas devocionais. Como realçado por vários autores, a música desempenha um papel bastante significativo e preponderante nas práticas *bhakti*, não apenas por constituir uma forma geral de oração, mas sobretudo por ser também por via da prática musical (instrumental, vocal) que o *bhakta* persegue o ideal de relacionamento directo com a(s) divindade(s) e mesmo o ideal de concretização de experiências místicas (Manuel 1993). Mas não menos relevante é também a função da canção devocional como forma de transmissão de mensagens e padrões de comportamento considerados adequados não apenas numa perspectiva de conduta individual como também no âmbito do colectivo de *bhaktas* (*sanga, samaj, satsang*). Na medida em que *bhakti* é também uma filosofia (filosofias?) devocional direccionada para a orientação do indivíduo na sociedade e mesmo para modelar a própria organização social, características culturais, condutas éticas e morais, posturas normativas e formas de comportamento (incluindo de ordem somática) associadas com aspectos devotivos podem ser transmitidas por via do conteúdo da poesia das canções e mesmo por via do próprio estilo performativo dos músicos (p.ex.: a atitude performativa e devotiva do músico no momento da performance ou da própria enunciação do texto ou execução do seu respectivo instrumento).

---

<sup>240</sup> Sem deixar de levar em consideração a articulação com directivas (tendencialmente homogeneizantes) de devoção Sanatan Dharm.

#### 4.2. A categoria *bhakti geet* e a abrangência das práticas musicais conotadas com o hinduísmo

Como diagnosticado por vários autores que desenvolveram investigação no âmbito da música devocional indiana (p.ex.: Manuel 1993, Kalra 2015), a distinção entre música secular e música devocional na Índia é frequentemente arbitrária e mesmo inexistente, uma vez que estilos poéticos, musicais e coreográficos hindus e muçulmanos são frequentemente caracterizados pela ambiguidade de interpretação, oscilando entre o amor divino e a paixão sensual, por vezes com referências que funcionam em ambas os sentidos (Manuel *ibidem*: 106). Por outro lado, a recepção por parte da audiência é também frequentemente imprevisível e pode variar entre a adesão à intenção directa do texto ou da prática (musical, coreográfica) e o contexto performativo, levando ainda em consideração a própria predisposição e níveis de educação da audiência (*ibidem*)<sup>241</sup>.

Mas apesar dos processos de intersecção, hibridismo, ambiguidade, e do facto de quase toda a música de origem indiana integrar referências religiosas ainda que muito indirectas (nomeadamente no que se refere ao conteúdo das letras), entre os hindu-gujarati, a música devocional (*bhakti geet*) constitui um dos dois grandes sectores de produção e recepção musicais ao nível da *popular music*, a par da música produzida no contexto da indústria do cinema indiano (*filmi geet*, *bollywood geet*, ou *masala geet*), uma vez que a música erudita de tradição indiana (seja ela de tradição hindustani ou carnática), além de não ser usualmente praticada no âmbito dos hindu-gujarati da diáspora<sup>242</sup>, apenas é consumida por pequenas franjas de grupos economicamente mais favorecidos, frequentemente como factor de distinção social.

---

<sup>241</sup> A título de exemplo, um recital de música clássica hindustani apesar de secular, pode ser performada com um intuito devocional, dependendo do contexto performativo (p.ex.: performance no interior de um templo), da atitude dos músicos (aderentes a preceitos religiosos) e as próprias características da audiência. Como salientado por Kalra: «Music is made sacred by the actions that are directed towards it and the way in which it is referred to or treated. Some might consider a particular sound sacred while others might consider it disrespectful or even actively despise it» (2015: 8). Por outro lado, canções devocionais podem ser integradas na banda sonora de cinema hindi, mesmo se os argumentos do filme em questão não forem directamente religiosos. Da mesma forma, sucessos musicais do cinema hindi sem conotação religiosa podem ser performatos em contextos devocionais em cerimónias realizadas em templos, por vezes com alteração dos conteúdos da letra (mas nem sempre).

<sup>242</sup> Esta alusão refere-se aos campos trabalhados em Portugal, Inglaterra e em Moçambique (neste último caso por via de entrevistas). Em Portugal, a título de exemplo, devido à inexistência de músicos

Mais do que um género musical, *bhakti geet* talvez possa ser melhor conceptualizada enquanto categoria operativa (à semelhança da categoria *popular music*) que abarca um leque bastante abrangente de géneros musicais e formas estilísticas directamente associadas a práticas devocionais. O género dominante de *bhakti geet* é o *bhajan*<sup>243</sup>, canção ou cântico devocional que constitui uma das principais formas de expressão *bhakti* em *satsangs* (reuniões com finalidades religiosas/devocionais) realizados tanto em templos como em espaços domésticos. A ubiquidade do *bhajan* nas práticas devocionais dos hindu-gujarati propicia que frequentemente esse termo seja aplicado a todas as formas de música religiosa, substituindo assim a própria categoria *bhakti geet*. Quando um *bhajan* é entoado colectivamente pela assembleia presente num *satsang*, ou quando um sacerdote (*shastriji*) dirige um *satsang* pontuando os seus discursos com a interpretação colectiva de *bhajan*, este género é também denominado *kirtan*, ou por vezes também *sankirtan*<sup>244</sup>. O aspecto congregacional do *bhajan/kirtan* permite a participação de qualquer crente (*bhakta*) na sua performance (frequentemente através do acompanhamento com palmas e da entoação dos refrões), apesar do destaque ser dado aos *bhajanik* – músicos e cantores de grupos de *bhajan*, cuja competência musical e conhecimento do repertório os coloca num patamar de maior visibilidade social (nomeadamente quando a sua actividade de *bhajanik* for consonante com a sua conduta moral/religiosa).

Porém, a categoria *bhakti geet*, abarca ainda outros estilos e práticas devocionais associados aos serviços litúrgicos que fazem uso do som e da música, sem que necessariamente constituam estilos musicais autónomos, apesar de poderem ser

---

profissionais entre a comunidade local, concertos e recitais de formas eruditas de música indiana sucedem apenas quando algum músico indiano de renome visita o país. Nessas ocasiões os contextos de performance ocorrem sobretudo integrados na temporada de concertos de instituições portuguesas como a FCG, Culturgest, CCB, ou mesmo a Fundação Oriente. Essas ocasiões representam os únicos contextos em que as audiências apresentam uma constituição mista incluindo portugueses caucasianos, mas também indo-portugueses ou mesmo sul-asiáticos residentes em Portugal (nas duas últimas categorias é possível incluir elementos das comunidades goesa, hindu, ismaelita, sikh, indo-muçulmana, mas também paquistaneses, nepaleses e bangladeshis).

<sup>243</sup> Da raiz sânscrita *bhaj* (partilhar, dar, servir, amar) (Myers 1998), que é a mesma do termo *bhakti* (Thompson 1987; Manuel 1993). Nesse sentido, Thompson (*ibidem*) propõe que o termo *bhajan* pode ser interpretado como veículo para servir e honrar as divindades através da expressão de adoração e reverência – o que está em consonância com os objectivos das próprias práticas *bhakti*.

<sup>244</sup> Thompson (1987: 238) estabelece a distinção entre *bhajan* e *kirtan*, enfatizando esta última categoria enquanto categoria de cântico congregacional em que o dirigente da cerimónia (*shastriji* ou, neste caso, *kirtankar*) conduz os devotos na oração às divindades, suplantando a mera experiência músico-religiosa proporcionada pelos *bhajanik*. «Kirtankars generally are highly literate males (almost always *brahmins*) who manipulate eclectic musical repertoires – devotional songs (*bhajans* and *kirtans*) and classical genres such as *dhrupad*, and even sometimes wedding songs (*lagna git*), lullabies (*halardus*), and other forms – and possess more intellectually sophisticated musical skills than *bhajaniks*, often with an understanding of classical music practice and theory». (*ibidem*: 238).



interpretados deslocados do seu contexto ritual mais comum, como é usual em *satsang*. Algumas destas formas estilísticas estão associadas a formas literárias específicas e derivam daí a sua designação. Deste modo, as práticas devocionais de *bhakti geet* entre os hindu-gujarati envolvem ainda categorias como<sup>245</sup>:

*Aarti* – canção congregacional que finaliza a cerimónia com o mesmo nome. A canção *Om Jai Jagdish Hare* é a mais proeminente nos rituais *aarti* (*aarti puja*) em templos Sanatan Dharm (e não apenas) tanto na Índia como na diáspora indiana e hindu-gujarati (para a problematização desta temática, cf. abaixo ponto 4.5.);

*Asthak* (ou *Ashtakam*) – prece entoada constituída por oito parágrafos de versos baseados na descrição dos atributos iconográficos da divindade ou na sua hagiografia (p.ex.: *Hanuman Ashtakam*);

*Chalisa* – prece entoada constituída por quarenta parágrafos baseados na enumeração das virtudes da divindade (p.ex.: *Hanuman Chalisa*; *Gayatri Chalisa*). Nesta forma expressiva, o verso inicial e o que conclui a prece enquadram-se na forma *doha* que marca também a interpretação de *bhajan kathiyawadi* – estilo característico do sul do Gujarat (cf. abaixo ponto 4.4.2.2.);

*Dhun* – canção em forma responsorial caracterizada pela repetição do mesmo verso, mantra ou nomeação de uma ou várias divindades<sup>246</sup>. Em *bhajan satsang* esta forma alterna frequentemente com canções devocionais integrando poesia mais elaborada;

*Doha* – forma curta de verso usualmente rimado partilhando a mesma estrutura métrica (Thompson 1987). Cada linha do verso forma uma frase completa, o que implica que cada frase condense um pensamento sucinto simples de compreender e de recordar (Schomer 1987).

*Mantra* – constante repetição de um pensamento na mente (Menon 1995), com auxílio de frases curtas ou de uma junção de sílabas às quais são atribuídas propriedade mágico-espirituais (p.ex.: *Om Namaha Shivaya*, *Om Mani Padme Hum* e.o.);

---

<sup>245</sup> As terminologias associadas à descrição de diferentes formas de cultura expressiva estão sujeitas a variações regionais e temporais, mas também às estratégias comerciais da indústria fonográfica gujarati e às nomenclaturas empregues e disseminadas pelos media (frequentemente em articulação com a própria indústria fonográfica). As categorias de *bhakti geet* aqui enumeradas resultam maioritariamente da experiência de trabalho de terreno, tal como expressas e enunciadas por inúmeros interlocutores (músicos, religiosos, devotos, consumidores de música), de ambos os géneros e de várias gerações e estratos sociais.

<sup>246</sup> A título de exemplo, Myers (1998) sugere que uma mantra como *Hare Ram Hare Ram, Ram Ram Hare Hare; Hare Krishna Hare Krishna, Krishna Krishna Hare Hare*, pode ser usada enquanto *dhun*, como é frequentemente o caso entre a população hindu-gujarati.

*Shlock* – frases de conteúdo religioso/espiritual, tradicionalmente em sânscrito, pronunciadas no início de uma cerimónia sagrada (*puja*), durante a leitura de textos sagrados do hinduísmo (ex: *Ramayana*, *Bhagavad Gita*), após a cerimónia *aarti*, ou em momentos específicos do dia, uma vez que existem *shlock*, para várias actividades do quotidiano. De acordo com Schomer, *shlock* é a métrica poética dominante do idioma sânscrito (1987: 66).

*Stuti* – oração de culto a uma divindade específica, à qual é aplicada uma melodia simples;

*Stotra* – verso musicado de exaltação de uma divindade. Trata-se de uma forma expressiva bastante característica de práticas *bhakti*, mas cuja origem remonta à literatura sânscrita<sup>247</sup> (ex: *Samaveda*);

*Taar* – canto congregacional de bênção das oferendas alimentares que antecede a cerimónia *aarti*;

*Pad* – versos musicados com conteúdo religioso (Schomer *ibidem*: 66, 76), ou pares de versos rimados (Thompson 1987). Thompson (*ibidem*) sugere ainda que *pad* (*‘pada’*, na grafia usada pelo autor) pode referir-se tanto a um tipo de métrica poética, como a um tipo de poema que, sendo empregue em *bhajan* por vezes substitui inclusivamente aquele termo. Ainda segundo outras referências usadas por Thompson, *pad* pode referir-se a um cântico descritivo ou narrativo com forte inspiração emocional e composto por oito a catorze linhas (quatro a sete estrofes) (*ibidem*: 217).

Estas categorias expressivas detêm um carácter funcional ritualista, uma vez que são parte integrante de *pujas* ou servem para os acompanhar. No ritual diário do *mandir*, nomeadamente durante a execução do *aarti* (ritual diário de culto às divindades através das ofertas de luz e de *prasad* – dádivas alimentares), é patente uma hierarquia performativa entre as diferentes categorias (*shlock*, *mantra*, *bhajan/kirtan*, *dhun*, *tar*, *aarti* e *shlock*), relacionada com as diferentes etapas do ritual.

Além das categorias de música devocional descritas, entre a população hindu-gujarati é também elevado o consumo de fonogramas musicados de *mantras*, *katha* (histórias com conteúdo religioso, frequentemente com uma moral implícita), excertos

---

<sup>247</sup> Nayar (1992) explora a relação entre *stotra* e *mantra* nalgumas linhagens devocionais *bhakti*.

de descrições de épicos (p.ex.: *Ramayan*, *Mahabharat*), narrativas sagradas (p.ex.: *Gita Govinda*, *Sunderkan* – um excerto do *Ramayan*), hagiografias de Deuses (p.ex.: *Bhagavat Purana*, *Shiv Purana*), ou discursos/sermões de gurus, e.o. O uso público ou privado de fonogramas de *bhakti geet* serve para acentuar o seu carácter educacional e multi-funcional, uma vez que são usados como recreação e entretenimento, frequentemente como música ambiente em templos, em *satsangs* comunitários ou privados e em práticas devocionais privadas no espaço doméstico. Como realça Peter Manuel (*ibidem*), muitos destes géneros de *bhakti geet* detêm igualmente um potencial educativo, uma vez que servem para ajudar na recitação e memorização de *mantras* ou orações, como por exemplo a oração *Hanuman Chalisa* (oração dedicada à divindade Hanuman).

Os dias religiosos mais importantes de cada mês e as festividades anuais do calendário hindu constituem ocasiões indispensáveis para a audição e performance de *bhakti geet*, em templos, *satsangs* ou em encontros familiares. Ocasões celebrativas como o Mahashivratri (dia de Shiva), Holi (celebração da Primavera e culto a Krishna), Ramnami (dia de Rama), Hanuman Jayanti (celebração do nascimento de Hanuman), Krishna Janmashtami (dia de Krishna), Diwali (passagem de ano no calendário hindu), Jalaram Jayanti (aniversário de Jalaram), Tulsi Vivah (ritual simbólico de união entre a planta sagrada Tulsi com a divindade Vishnu), Ganesh Chaturthi (Festival de celebração da divindade Ganesh) ou o Festival Navratri (festival das nove dias de culto às várias emanções da Deusa Mãe) e.o., constituem motivos para a realização de grandes eventos comunitários de exaltação e actualização da identidade religiosa individual e colectiva, onde a música detém uma função basilar<sup>248</sup>. Por outro lado, o acentuado desenvolvimento nas últimas décadas do século XX da indústria de fonogramas e de videogramas de *bhakti geet* (p.ex.: Vídeo e DVD com o épico *Ramayana*, CD's e cassetes de *bhajan* e discursos religiosos, etc.) tem igualmente contribuído para o recrudescimento da consciência hindu na Índia e entre migrantes hindus, ao que não será alheia a articulação densa (e frequentemente imperceptível para não indianos hindus) entre as indústrias de entretenimento (cinema, televisão, fonogramas, periódicos, etc.), a ideologia nacionalista *hindutva*, e a acção política de partidos como

---

<sup>248</sup> Por esse motivo, Manuel enfatiza como as companhias fonográficas tentam também capitalizar nos festivais religiosos aproveitando esses períodos para o lançamento de novas edições de músicas devocionais (*ibidem*: 109).

VHP (Vishva Hindu Parishad) e BJP (Bharatiya Janata Party), na disseminação de identificações com versões específicas de hinduísmo e da nação indiana.

#### 4.3. Instrumentos musicais de *bhakti geet* e manejos da identidade (religiosa, indiana, gujarati)

Os instrumentos musicais empregues na performance de *bhakti geet* são comuns a outros estilos e géneros musicais sul asiáticos de matriz devocional, tradicional (*lok geet*) e, nalguns casos, erudita e mesmo popular (p.ex.: *filmi geet*). Alguns desses instrumentos podem também ser encontrados nas práticas musicais de outros grupos populacionais de genealogia sul asiática que partilham os mesmos espaços migratórios, como as populações sikh, ismaelita, nepalesa e até mesmo paquistanesa e bangladeshi. Geralmente acompanharam os percursos migratórios dos indivíduos, constituindo com frequência uma aquisição comum nas deslocações ao país de origem. Entre os mais usuais contam-se instrumentos como:

Tabla – um par de membranofones<sup>249</sup> de timbre e tamanhos diferenciados, o *dayan* (mais estreito, agudo e com o corpo em madeira sobreposto por tiras de couro que, agarradas ao aro que prende a pele esticada de execução do instrumento, conferem maior ou menor tensão consoante o seu ajustamento) e *bayan* (mais grave e com o

---

<sup>249</sup> Foi utilizada a classificação Hornbostel Sachs na categorização dos instrumentos musicais associados às práticas dos hindu-gujarati. Na sequência da catalogação de instrumentos musicais proposta por Victor-Charles Mahillon (1841-1924) para o catálogo de conservação de instrumentos do Conservatório de Bruxelas, Erich von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959) instauraram um modelo de categorização e sistematização dos instrumentos musicais do mundo (incluindo as tradições musicais não europeias), que se tornou comumente aceite no meio académico. Trata-se, no entanto de um sistema de categorização possível, entre vários outros. Baseia-se em dois princípios centrais: o princípio da produção do som e, princípio secundário, no modo de execução e no tipo de construção (s.a. 1994). Os instrumentos são assim divididos em cinco grandes grupos: Idiofones, Membranofones, Cordofones, Aerofones e Electrofones. No que respeita à prática instrumental, os instrumentos estão classificados em Instrumentos de corda (os cordofones executados com arco), Instrumentos de vento (instrumentos aerofones, que se subdividem em aerofones de madeira e aerofones de metal) e instrumentos de percussão (idiofones e membranofones, que por sua vez se distribuem ainda em instrumentos de altura definida ou indefinida). Recorde-se que após tomar conhecimento com o tratado indiano *Natya Shastra* em 1888, e por sugestão do musicólogo indiano Sourindro Tagore (1840-1914), Victor-Charles Mahillon, propôs um sistema de classificação dos instrumentos musicais inspirada na taxinomia manifesta no célebre tratado indiano das artes e exposta no *Catalogue Descriptif y Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Este dado constitui por si só um exemplo significativo do fenómeno de intertextualidade espoletado pelo impacto do contacto com fontes de culturas extra-europeias, nomeadamente com fontes “orientais” e consequente formulação de propostas de leitura que estão na base do “orientalismo”, na constituição de novas formulações científicas no âmbito das ciências sociais e humanas (cf. p.ex. o domínio da Linguística ou da Mitologia comparadas).

corpo em forma bojuda, feito de metal, cobre ou alumínio). De uso muito vulgarizado na música clássica indiana (sobretudo na tradição hindustani) e em diversos estilos e géneros musicais sul asiáticos, nas práticas musicais dos hindu-gujarati a tabla é o principal instrumento de acompanhamento rítmico utilizado na performance de vários géneros de *bhakti geet* (sobretudo *bhajan*), de *lok geet* e de outros géneros usualmente catalogados como semi-clássicos, como o *ghazal*. O uso deste instrumento é também por vezes mobilizado entre os conjuntos *filmi* quando se trata de reivindicar uma afiliação “clássica” ou “tradicional” à performance – atitude estratégica usualmente associada ao contexto performativo (p.ex.: representação da “música indiana” em espectáculos para audiências de origem não indiana ou sul asiática).

Harmónio (harmonium) – também denominado *péti* (caixa), trata-se de um instrumento aerofone de palhetas, accionadas através do manuseamento de teclas e por meio da insuflação de ar através de um fole accionado por uma das mãos, o que deixa apenas uma mão livre para o manuseamento do teclado (e assim accionar as palhetas que deixam passar o ar). O facto de ser usualmente temperado no sistema “ocidental” (salvo algumas excepções), fez com que durante várias décadas o seu uso fosse proibido nas emissões da rádio estatal indiana, All India Radio, sob o argumento de que a disseminação de um instrumento incapaz de reproduzir micro tons (ao contrário de instrumentos como a *tanpura* ou *sarangi*) poderia contribuir para a decadência da música “clássica indiana” (Farrell 1997). Adicionalmente, o facto de ser um instrumento associado aos ocupantes coloniais (portugueses e ingleses) e respectivas práticas religiosas (foi disseminado pelos missionários), fez com que a sua popularidade e disseminação na execução de música devocional (sobretudo no acompanhamento de vozes na performance do *bhajan*) no século XIX fosse alvo de críticas por parte de activistas, músicos e musicólogos nacionalistas<sup>250</sup>. Entre os hindu-gujarati, o seu uso é referido em depoimentos que remetem para as práticas musicais desde o período de Moçambique. Tal como se verifica com o uso das *tabla*, o harmónio pode ser também utilizado por conjuntos *filmi* como forma de representação da música indiana para

---

<sup>250</sup> Para a problematização do uso do harmónio na música indiana, cf. Farrel 1997. Este autor salienta que a consciência das limitações do harmónio para a reprodução das subtilidades da música indiana estimulou o interesse pela construção de um '*sruti* harmonium', a partir das teorizações das escalas indianas por parte de alguns dos pais fundadores da Musicologia Comparativa, como Alexander Ellis (1814-1890) e Hermann von Helmholtz (1821-1894). Este instrumento caracterizava-se por apresentar um teclado afinado com base numa escala indiana de microtons, mas nunca foi adoptado (*op.cit.*: 54-55).

audiências não sul asiáticas ou em situações performativas de excepção (p.ex.: actuação de músicos de conjuntos *filmi* para “gurus” ou outros líderes religiosos de visita à “comunidade” – portanto, construção estratégica da performance de modo a aproximá-la de práticas musicais religiosas).

*Manjira* – instrumento idiofone, correspondente aos pequenos címbalos da música europeia. Sendo necessário um par para a execução musical, são agregadas por um cordão, de modo a evitar o contacto com as placas de metal afim de não abafar o som. Apesar de ser um instrumento de relativo fácil manuseamento em andamentos lentos da performance, poucos músicos conseguem uma performance competente nos andamentos rápidos, devido à necessidade de rapidez de execução, por vezes durante longos períodos de tempo. Por esse motivo, tocadores de *manjira* detêm uma capital importância para tocadores de *tabla*, cuja performance se apoia frequentemente na toada e na constância rítmica fornecida pela *manjira*. A performance adquire toda uma dimensão cénica conotada com as práticas tradicionais e rurais do Gujarat (e mesmo da Índia rural) quando o músico da *manjira* consegue performar com recurso a malabarismos com o instrumento (p.ex.: fazer uma das *manjira* rodar no ar presa pelo cordão antes de embater na outra que forma o par no batimento certo; gesticular com as mãos e com os braços, etc.).

*Jhañjh* – par de idiofones, próximos da *manjira* mas ligeiramente de maior dimensão, exibindo uma pega de madeira fixada à parte central do corpo de modo a permitir o seu manuseamento com o mínimo abafamento de som possível. Apesar de não ser tão vulgarizado quanto a *manjira*, o seu uso é também frequente no acompanhamento rítmico de música devocional.

*Khanjarí* – membranofone (ou unimembranofone – Carvalho 2010) que se aproxima da pandeireta usada em Portugal. Consiste numa armação aberta e circular de madeira, coberta por uma pele esticada apenas num dos lados. A armação de madeira integra vários recortes sobre compridos que permitem a fixação de placas circulares e côncavas de metal (usualmente duas fiadas) que reforçam o carácter percussivo da pele quando esta é percutida. Nalguns casos, a pele esticada está ausente, tornando-se num instrumento idiofone de madeira com pequenas placas circulares de metal. O uso deste

instrumento é também comum em *filmi geet* e não apenas em contextos de música devocional.

*Kartal* – par de idiofones com pequenas placas circulares de metal agregadas a armações de madeira sobre-compridas. Uma das peças da armação tem um pequeno furo para o manuseamento através do dedo polegar e a outra integra um orifício para quatro dedos, o que faz com que possam ser tocados com uma só mão. Por vezes, uma argola de metal pregada ao instrumento pode substituir o furo no corpo da armação de madeira. Além de ser um instrumento bastante comum no acompanhamento rítmico de várias tipologias de *bhakti geet*, é largamente disseminado nas práticas musicais femininas, nomeadamente em reuniões (*mahila mandal*) que podem incluir a performance de música religiosa, mas também em práticas musicais associadas a contextos festivos (p.ex.: casamentos), ou a *lok geet*. A associação deste instrumento à iconografia da personagem mítica da devoção *bhakti* Meera Bhai<sup>251</sup>, ajuda a compreender a popularidade deste instrumento entre os sectores femininos, embora o seu uso seja também comum entre os homens.

*Dhol* – membranofone com corpo de madeira (por vezes madeira de mangueira), usualmente de forma cilíndrica (tipo barril) e peles de diâmetro semelhante em cada uma das extremidades, apesar de denotarem tensões diferentes para que apresentem uma afinação distinta. Usualmente é tocado com o recurso a dois paus de madeira, de grossura variável, adaptados à função de baquetas. Pode também ser encontrado na variedade *dholak*, membranofone de dupla pele, semelhante ao *dhol*, mas mais pequeno, com um timbre mais agudo e com um diâmetro diferenciado das peles. A pele da mão esquerda apresenta um maior diâmetro e uma mistura especial de elementos na superfície (*dholak masala*), de modo a baixar a afinação, passando a funcionar como tambor baixo que se toca com um pau grosso moldado ligeiramente à forma semelhante à de um *stick* de hóquei. A pele da mão direita, de diâmetro mais estreito, apresenta uma afinação mais aguda e é frequentemente tocada com a ajuda de um pau adaptado a uma espécie de baqueta fina, ou através do recurso a pequenas tiras de madeira presas às

---

<sup>251</sup> Representada nalgumas hagiografias enquanto devota que, afastando-se das convenções familiares dominantes (p.ex.: abdicando da prática de *sati* após ficar viúva), dedicou a vida ao culto a Krishna, incluindo por via do canto devocional, utilizando o *kartal* enquanto instrumento rítmico de acompanhamento – embora em inúmeras representações iconográficas seja também apresentada tocando um *ektaró* (instrumento cordofone).

pontas dos dedos do tocador, de modo a tornar o timbre mais agudo e evitar ferimentos derivados de performances prolongadas. Apesar desta situação ser bastante rara, a função de acompanhamento rítmico desempenhada pelo *dhol* ou pelo *dholak* pode ser substituída pelo *packawaj* (membranofone semelhante ao *dhol*, mas mais comprido e com ambas as extremidades mais delgadas, ou pelo menos uma das extremidades mais delgada, e uma configuração das peles semelhante à das *tabla*), ou pelo *mrdang* (variante do *packawaj* usada na música carnática, apesar de apresentar diferenças de construção, de técnica e de tonalidade). A elevada intensidade sonora do *dhol* quando executado com paus explica o facto deste instrumento ter sido particularmente adaptado a ocasiões festivas, sendo empregue em músicas de casamentos ou em práticas musicais que acompanham celebrações rituais, como os acompanhamentos rítmicos para as danças *garba* e *dandya-raas* praticadas durante o *navratri* [cf. cap. V].

Na actividade musical hindu-gujarati, incluindo nas práticas que se desenrolam no interior dos templos, a utilização de qualquer outro tipo de instrumentos é frequentemente incentivada, sobretudo quando associados à “tradição clássica” indiana (p.ex.: *sitar*, *benjó*, e.o.) ou a tradições musicais regionais (p.ex: *lok geet*), embora os instrumentos de tradição europeia não sejam de todo rejeitados.

A aprendizagem dos instrumentos e a transmissão do repertório musical é usualmente realizada por meio da transmissão familiar, nomeadamente através da técnica de observação/imitação, com uma forte componente de auto-didactismo. Tal como proposto por Linda and Campbell (2010), apesar das percepções de género e da função da música poderem ser em muitos casos pouco claras para as crianças, a orientação parental e mesmo das práticas de grupo (que frequentemente atribuem e perpetuam papéis de género bem definidos aos vários instrumentos musicais), podem contribuir para moldar as percepções dos indivíduos desde tenra idade, prolongando-se ao longo da vida adulta. Nesse sentido, os instrumentos de percussão, de cordas (quando usados) e de palhetas (p.ex.: harmónio) são usualmente prescritos ao género masculino, ficando reservado para as mulheres o uso de instrumentos de percussão ‘mais leves’, usualmente instrumentos de percussão não membranofones (p.ex.: *kartal*, *manjira*). Apesar de tudo, esta tendência não pode ser apontada como totalmente normativa uma vez que foram observadas excepções, nomeadamente mulheres performando harmónio (ocorrência mais comum aquando da ausência de membros do sexo masculino no grupo musical do templo ou do *satsang*) e, sobretudo, tornou-se célebre entre a rede migratória



hindu-gujarati em Portugal, Moçambique e Inglaterra, o caso da percussionista que integrou vários agrupamentos hindu-gujarati de música de filmes que, nalguns contextos, também incluíam música devocional no seu repertório. Apesar de não usar instrumentos membranofones de tradição sul asiática como a tabla e o *dhol*, esta percussionista usava frequentemente no seu *set* de percussão um par de congas, tornando-a no único caso observado de uso de membranofones por elementos femininos.

O uso da voz é talvez o instrumento mais divulgado entre ambos os géneros, se bem que no contexto ritual do templo, às mulheres fica usualmente reservado o papel de secundar os cantores solistas na parte do refrão, apesar de não ser incomum uma ou várias mulheres assumirem igualmente o papel de solistas<sup>252</sup>.

O fraco investimento na aprendizagem musical formal (é incipiente o conhecimento de sistemas musicais indianos, para não falar do europeu) está relacionado com o facto dos *bhajanik* deterem ocupações profissionais tradicionalmente na área do comércio ou da construção civil, fazendo da actividade musical uma ocupação secundária, usualmente não lucrativa, utilizando-a sobretudo na prática devocional. As auto-representações dos músicos são por vezes marcadas por estratégias pessoais que podem indicar aspirações de afiliação musical ou social (cf. também Thompson 1987: 141). Esta tendência é particularmente evidente quando músicos que desenvolvem actividade no âmbito da música *filmi* ou da música religiosa utilizam conceitos associados às práticas musicais clássicas indianas (por exemplo o uso de termos como *raag*, *gamak*, ou *taal*), na expectativa de lhes serem conferidas mais valias em termos de apreço ou prestígio enquanto músicos e assim verem aumentada a sua reputação (musical, social).

Adicionalmente, e do ponto de vista do estudo da cultura material, um instrumento enquanto objecto de estudo, pode enquadrar-se no conceito de ‘artefacto polissémico’ (Niercessian 2001). Trata-se de um objecto que não se circunscreve à sua limitação material mas está sujeito a vários tipos de interpretações ao nível dos sentido que espoleta por via do seu uso e/ou da sua própria presença em determinados contextos (num templo, num espaço doméstico, num agrupamento musical, etc.). Nessa perspectiva, como sugere Niercessian, os instrumentos musicais podem funcionar como

---

<sup>252</sup> O termo solistas é aqui empregue no sentido em que entoam a melodia principal do *bhajan* sendo secundadas pelos restantes membros da assembleia (de ambos os géneros).

referenciais importantes da própria organização social, potenciando modos como os indivíduos são percebidos – ou seja, a posição social pode ser revelada pelo instrumento musical associado a um indivíduo. A título de exemplo, até há algumas décadas atrás, indivíduos afiliados a castas consideradas num nível superior na estratificação social hindu abstinham-se de tocar cordofones de percussão devido à associação das peles de animais a práticas conotadas com castas ‘inferiores’, potencialmente expostas a várias categorias de impureza (ritual, social, de género etc.). Por esse motivo, vários relatos ao longo do trabalho de terreno evidenciaram a inexistência de tocadores de tabla ou de *dhol* de casta *lohana* no período do Moçambique colonial, situação que espoletou a frequente colaboração de músicos de castas *diveshas* enquanto executantes dos instrumentos atrás mencionados em grupos formados em Moçambique liderados por *lohana*. Nesta óptica, a colaboração inter-casta dos conjuntos *filmi* mencionada no capítulo III passou igualmente por constrangimentos sociais e rituais (embora não se limitando a estes). Adicionalmente, a secular ubiquidade de um instrumento como a tabla nas práticas de *bhakti geet*, potenciou o seu papel enquanto um dos instrumentos representados enquanto definidores da própria cultura e identidade hindu (a par, talvez, de outros instrumentos como o harmónio e a *manjira*). Pelo que foi possível perceber, na imaginação de inúmeros hindu-gujarati um templo não é considerado um espaço pleno para a prática devocional sem a existência desses instrumentos musicais, cuja simples presença remete para um referencial de antiguidade idealizada<sup>253</sup> (inclusivamente por via de mitologias hindus) e para uma noção de espaço de genealogia original, além de espoletar memórias de vivências e narrativas pessoais de vida de cada um dos indivíduos.

#### 4.4. A proeminência do *bhajan* nas práticas religiosas

A análise dos conteúdos musicais e dos discursos dos hindu-gujarati relativamente às práticas relacionadas com a música devocional e a análise da própria indústria fonográfica gujarati (e norte indiana de uma forma geral) permitem sugerir a categoria *bhajan* enquanto género musical que congrega uma multiplicidade de formas musicais, estilos e sub-estilos de música devocional que podem, consoante os casos, ter

---

<sup>253</sup> Em paralelo com a investigação de Narcissian que enfatiza que a simples presença de um *duduk* em espaços da diáspora arménia remetia os indivíduos para um passado imaginado e uma noção de ‘casa’ (*idem ibidem*) – tendência que é obviamente comum a muitos outros processos diaspóricos.

um alcance local, regional e mesmo pan-indiano. Manuel (1993) descreve vários estilos de *bhajan*, que podem ir de estilos com forte influência de música clássica, nomeadamente *dhrupad* (p.ex.: *haveli sangeet* característica do movimento Pushtimarg, nomeadamente Vallabhacharya Sampradaya<sup>254</sup>), a estilos mais populares baseados em formas musicais responsoriais, passando por estilos intrincados que incluem a improvisação ao estilo semi-clássico *thumri*<sup>255</sup> e, num fenómeno emergente desde a década de 1970, *mainstream pop bhajan* (*ibidem*), que se tornou provavelmente dominante no mercado de música devocional<sup>256</sup>. Apesar de uma parte substancial dos estilos e do repertório de *bhajan* circular por diversas regiões da Índia (variando por vezes o idioma, apesar do predomínio da língua hindi), entre a população gujarati, nomeadamente entre alguns *bhajanik* mais activos, é comum assinalar-se uma categorização ancorada em critérios não directamente associados entre si mas que emicamente permanece operativa: as temáticas e as autorias dos textos; a ocasião mais apropriada para a sua interpretação; e o estilo interpretativo característico. Neste sentido, os *bhajan* são frequentemente classificados como:

- *Santvany bhajan* (também *sant bani bhajan*) – canções associadas a letras que remetem para prédicas e discursos de ‘poetas-santos’ ou a mestres e personagens lendárias da mitologia hindu (e dos movimentos *bhakti*), como Kabir, Meera Bhai, Narsimehta, Tulsidas etc. A origem dos versos ancorada em segmentos da ‘literatura clássica’ do hinduísmo propicia a que por vezes os *bhajan* incluídos nesta categoria sejam também apelidados de *classic bhajan*, mesmo que não incorporem directamente elementos das músicas eruditas indianas. Por outro lado, o facto de vários gurus e

---

<sup>254</sup> O movimento Pushtimarg conta com aderentes entre a população hindu-gujarati, nomeadamente famílias de afiliação *lohana*, embora em Portugal não tenha sido diagnosticada a prática deste estilo, ao contrário do que se passa em Inglaterra e, obviamente, na Índia.

<sup>255</sup> Classificados por Manuel como ‘semi-improvised *thumri*-style *bhajan*’ (cf. *ibidem*: 108).

<sup>256</sup> Como anuncia Manuel (*ibidem*), músicos como Anup Jalota e Pankaj Udhas, popularizados por via da massificação da cassette a partir da década de 1970 e associados também ao estilo *ghazal*, foram alguns dos responsáveis pela popularização do *bhajan* por via da disseminação de canções devocionais com características estilísticas apelativas a um espectro alargado dos consumidores indianos. Em muitos aspectos estas características estão associadas ao estilo *ghazal* que, segundo o autor, terá sido o primeiro estilo popular a ser massificado por via da disseminação da cassette. O recurso a formações musicais de constituição média (à semelhança do *ghazal* e, portanto, com menos músicos do que as orquestras da música *filmi*), o uso de escassos momentos de improvisação mas suficientemente presentes para estabelecer uma ponte com a tradição de *bhajan light-classical*, o uso do idioma hindi com conteúdos devocionais numa dicção simples passível de ser entendida por consumidores falantes desse idioma (mesmo como idioma não nativo) e o recurso a timbres vocais suaves e subtis em andamentos moderados, são algumas dos aspectos associados ao estilo *pop bhajan*. A sua popularização foi perpetuada por vários outros cantores, nomeadamente Jagjit Singh e Chitra Singh, também eles associados ao estilo *ghazal*. Entre a população hindu-gujarati a categoria *pop bhajan* parece já ser associada a *bhajan* disseminados por via da indústria cinematográfica.

líderes espirituais (p.ex.: Morari Bapu, Ramesh Bhai Oza) incluírem *bhajan mandal* nas suas sessões de modo a pontuarem e interagirem com os seus discursos e *pravachan* (interpretações de escrituras sagradas), favorece igualmente a denominação de *classic bhajan*, uma vez que vários músicos destes *bhajan mandal* detêm formação clássica que transportam para a performance de *light-classical bhajan*.

- *Prabhatiya bhajan* – canções caracterizadas por uma toada rítmico-melódica lenta e por letras aludindo à tranquilidade e à união com as divindades – atitudes conceptualizadas simbolicamente na alusão a esta categoria de canções como apropriadas para o ‘nascer do sol’<sup>257</sup> (*prabhat*).

- *Kathiyawadi bhajan* (também *kathiawari bhajan*) – canção baseada num estilo interpretativo tradicional da península do Kathiawar (sul do Gujarat, actualmente região do Saurashtra). Ao contrário dos dois estilos anteriores que são comuns a várias regiões do território indiano e a diferentes versões de hinduísmo, o estilo *kathiyawadi* é particularmente comum entre *bhajanik* originários de Diu, da península do Saurashtra e de regiões rurais do Gujarat, sendo frequentemente encarado como sinónimo de “tradição” e de “autenticidade”, devido à conotação com a “tradição folk” (*lok*) dessas zonas, consolidando este estilo interpretativo como um dos principais elementos da identidade musical hindu-gujarati, enquanto tradição local aplicada sobretudo em contextos religiosos, o que explica a tolerância desta prática interpretativa por parte da hierarquia religiosa<sup>258</sup>.

A centralidade do *bhajan* nas práticas expressivas de âmbito devocional hindu (e não apenas hindu-gujarati) ajuda a compreender a ampla variedade estilística que caracteriza este género. O *bhajan* é tradicionalmente acompanhado por harmónio (*péti*), tablas e *manjira* (cimbales). Por vezes é usual a audiência acompanhar a actuação dos

---

<sup>257</sup> Alusão à antiga tradição gujarati de circulação de mendicantes cantores de castas específicas, cuja função era entoar melodias *prabhatiya* ao nascer do dia de modo despertar os *bhakta*. (Babhubhai 2007).

<sup>258</sup> Além da taxinomia aqui apresentada, e a título de exemplo, o historiador literário, No. P., propõe outra forma de categorizar o *bhajan*, entendendo este género como forma poética criada para ser cantada: «Usually Bhajan is sung with musical instruments at night. It begins with a couplet eulogising the guru (teacher), Ganapati (elephant headed God) or Sharada (Goddess of learning). After the eulogy, Sanja type of Bhajans start in the early part of the night. These Bhajans tell about the transitoriness of the material world. As the time passes second type of Bhajans known as Chalti are sung. These Bhajans are ironical on the ways of the world and indulge in light surmonising. These first two types of Bhajans have an eye on the material world, depicting its transitoriness, the importance of human life which offers an opportunity of realising the ultimate and the importance of spiritual leader. After midnight, the tone of Bhajans shifts from the world to the vast universe and ultimate reality. These type of Bhajans are known as Aradh. When the night is ending Prabhati types of Bhajans are sung, which describe the state of realisation. (...) The form seems to have evolved in the 15<sup>th</sup> century, and in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries it reached its zenith. During this time great composers of Bhajan like Sant Mekan from Kutch, Dhiro and Bhojo from Gujarat mainland, Bhan sahib, Sant Devidas from Saurashtra have enriched the Bhajan form» (No. P. 2003: 430-431).

cantores com palmas e entoando o refrão (ou entoando conjuntamente a melodia principal quando se trata de *kirtan*). Frequentemente o tipo de poesia empregue na canção condiciona a métrica rítmica de cada *bhajan*, motivando o recurso a inúmeros ciclos rítmicos para acompanhamento de *bhajan*. Nesse sentido, alguns dos *taal* mais utilizados contam-se os *taal dadra*<sup>259</sup> (6 *matras*<sup>260</sup>), *roopak*<sup>261</sup> (7 *matras*), *kaherwa*<sup>262</sup> (8 *matras*), *teental*<sup>263</sup> (16 *matras*). Todavia, entre os hindu-gujarati é comum a prática e a alusão ao *hinch taal*<sup>264</sup> (4 *matras*) e seu desdobramento (*chalti*), conceptualizado e discursivamente enunciado enquanto ciclo rítmico “tradicional” do Gujarat e da música gujarati, embora na verdade *hinch taal* aluda frequentemente a conceptualizações e variações locais do *keherwa taal*. Com efeito, não é incomum o batimento quaternário do *hinch taal* substituir o acompanhamentos rítmicos mais complexos (p.ex.: *teental* de 16 *matras*), nomeadamente entre tocadores de tabla menos experientes que passaram por um processo de aprendizagem auto-didacta ou por via da frequência de sessões de *bhajan* em templos locais.

Apesar da diversidade estilística do repertório geral de *bhajan*, é frequente entre a população hindu-gujarati a preferência por *bhajan* que apresentam linhas melódicas relativamente simples e de fácil aprendizagem, de modo a facilitar a compreensão dos conteúdos do texto e/ou a memorização da letra. Por esse motivo, a improvisação é mantida ao seu mínimo, verificando-se o seu uso por vezes apenas nas pequenas secções instrumentais que dividem algumas partes da estrutura do texto. O cantor solista procura utilizar um timbre suave e uma dicção susceptível de ser compreendida pela audiência, denotando, simultaneamente, uma atitude pessoal e interpretativa consonante com os conteúdos do texto que interpreta, passível de transmitir uma atitude de devoção aos *bhakta*. As melodias são usualmente construídas a partir de *thaat*<sup>265</sup> ou, nalguns casos, patenteiam o recurso a características de *raags* se bem que frequentemente de forma incipiente. Por vezes a melodia do *bhajan* é também apelidada de *dhal* pelos *bhajanik*, se bem que alguns depoimentos indicaram tratar-se da

---

<sup>259</sup> Seis pulsações divididas em 3+3 (ex. de notação para tabla: dha tin tin, ta dhin dhin – em todos os *taal* existem várias *tekas* possíveis e seus desdobramentos).

<sup>260</sup> *Matra* corresponde ao termo *beat*, tempo, pulsação, batimento.

<sup>261</sup> Sete pulsações divididas em 3+2+2 (ex.: tin tin na, dhin nana, dhin nana).

<sup>262</sup> Oito pulsações divididas em 4+4 ou 2+2+2+2 (dha nana tin tin, ta nana dhin dhin).

<sup>263</sup> Dezas seis pulsações divididas em 4+4+4+4 (dha dhin dhin dha, dha dhin dhin dha, dha tin tin ta, ta dhin dhin dha).

<sup>264</sup> Quatro pulsações, organizadas da seguinte forma: dhin na, gi na, tin na, ke ta.

<sup>265</sup> *Thaat* trata-se de um termo semelhante à categoria ‘modo’ na teoria musical europeia. Tocar *thaat* implica usar a escala sem aderir às particularidades da performance de um *raag* (ou escala tratada enquanto *raag*).

escala usada para interpretar determinada melodia – perspectiva que não colhe unanimidade<sup>266</sup>. Tal como diagnosticado por Thompson (1987), algumas melodias podem ser cantadas em qualquer ocasião, mas outras devem ser cantadas em momentos apropriados da sessão de *bhajan* e sobretudo em horas adequadas do dia (p.ex.: *prabhatiya bhajan* adequado para os períodos do nascer do dia)<sup>267</sup>. Cada composição é usualmente denominada a partir do texto original que lhe deu origem (frequentemente a primeira linha do texto em questão), mas cada melodia pode ser adaptada a diferentes textos. Deste modo, é frequente a coexistência de vários textos para uma mesma melodia de *bhajan* (*dhal*), pelo que o *bhajakik* (cantor ou músico de *bhajan*) refere-se por vezes a uma canção específica indicando o *dhal* com o verso inicial do texto que pretende usar para a melodia. Esta fluidez do repertório pode potencialmente dar origem a um número infinito de novos *bhajan* (cf. Thompson 2000). A ampla circulação de livros e cadernos com compilações de letras (*bhajanavali*), constitui um dos factores que explica a permanente reciclagem de textos de canções e de melodias. Em conformidade com a devoção *bhakti*, a temática dominante dos textos incide na descrição das virtudes e dos atributos das divindades do panteão hindu (p.ex.: Krishna, Rama, Ambé Ma, Hanuman, etc.) ou na ligação espiritual do crente (*bhakta*) à divindade, mas é também usual a circulação de letras com conteúdo didáctico, histórico, ou incidindo em padrões de conduta social e/ou moral. Como mencionado por Thompson (1987), muitos dos textos de *bhajan*, sobretudo de *bhajan* escritos por gurus ou ‘poetas-santos’ detêm um potencial instrutivo, fornecendo exemplos ou modelos de conduta paradigmáticos para os *bhakta*. O autor aponta como exemplo o *bhajan Vaishnav Jan To*, atribuído ao ‘poeta-santo’ gujarati, Narsinh Mehta (1414-1481), que constitui igualmente um dos *bhajan* de eleição entre a população hindu-gujarati de orientação vaishnav<sup>268</sup>. Os conteúdos das letras de *bhajan* associados à estrutura responsorial ou de tipo verso – refrão<sup>269</sup> (com a audiência a participar na parte do

<sup>266</sup> Thompson (1987), diagnosticou igualmente a presença deste termo empregue para designar a melodia do *bhajan*, mas também para denominar ‘estilo’, no sentido do estilo em que se deve interpretar determinada melodia, o que, de acordo com o mesmo autor, está em consonância com o significado do termo *dhal* - metal derretido inserto num molde (*ibidem*: 230).

<sup>267</sup> Thompson (*ibidem*: 231-233) nomeia várias denominações de *dhal* e as respectivas horas do dia em que a sua execução é mais adequada, mas essas referências não foram diagnosticadas entre a população hindu-gujarati em análise neste estudo.

<sup>268</sup> Cf. uma versão deste *bhajan* em: [www.youtube.com/watch?v=xipue67yfPQ](http://www.youtube.com/watch?v=xipue67yfPQ). A celebridade desta composição beneficiou da perspectiva de ter constituído também um dos *bhajan* de eleição de Mahatma Gandhi (igualmente de origem gujarati). [Cf. poema no apêndice 19]

<sup>269</sup> Em *bhajan satsang*, a audiência participa predominantemente na parte do refrão. Porém, o cantor solista pode entoar vários versos seguidos sem os intercalar com o refrão (Thompson 2000).

refrão) de uma parte significativa do repertório, constitui uma forma privilegiada de conservação, disseminação e actualização do repertório religioso e até mesmo de práticas *bhakti*/hindus específicas.

Além de *bhajan* em idioma hindi, é frequente o consumo e a performance de *bhajan* em idioma gujarati com letras associadas a lendas e narrativas religiosas relacionadas com o território do Gujarat ou com divindades particularmente veneradas naquela região, sobretudo em interpretações de *bhajan kathiawadi*.

Um repertório tradicional (no sentido de antigo e associado a narrativas históricas e culturais locais), coexiste com o constante surgimento de novas composições, algumas delas originárias da indústria Bollywood (por vezes classificadas também como *pop-bhajan*), mas também criadas por grupos específicos de culto (p.ex.: Swaminarayan, Sai Baba, Swadhyay Parivar), ou, mais frequentemente por compositores e cantores associados a estúdios e editoras locais (ou delegações locais de editoras de âmbito nacional) que capitalizam fortemente nos produtos direccionados para o mercado devocional, tirando frequentemente partido de redes ampliadas à diáspora hindu-gujarati.

O repertório e a prática do *bhajan* é transversal a várias castas, classes sociais, gerações e géneros (ou seja, qualquer canção pode ser interpretada por membros de qualquer casta, classe social, geração ou sexo, apesar da competência musical ser frequentemente um factor de estímulo ou de desincentivo à performance). Esta transversalidade é também evidenciada na constituição dos grupos de *bhajan* (*bhajan mandal*), que por vezes apresentam constituições mistas (integrando elementos de castas diferenciadas e nos quais os elementos femininos são, usualmente, intérpretes vocais ou acompanham ritmicamente com pequenas percussões - *manjira*, *kartal*, pandeireta, etc. – apesar de, mais raramente, poderem também tocar harmónio, como foi referenciado no ponto 4.3.). Mas apesar da constituição mista de vários *bhajan mandal*, é bastante comum a ocorrência de *satsang* exclusivamente masculinos (nomeadamente aos fins-de-semana à noite) ou femininos (sobretudo nas tardes dos dias principais do calendário religioso hindu, p.ex.: *aghyaras*), com finalidades recreativas/religiosas, usualmente em *mandir* locais ou em espaços domésticos particulares. Aliás, a constituição mista dos *bhajan mandal* nos eventos que ocorrem no interior dos templos constitui uma das raras

ocasiões em que a tradicional segregação espacial de género dentro do templo é superada<sup>270</sup>.

Apesar de haver notícia de grupos de *bhajan* formalmente organizados (p.ex.: grupo Gangeswar, activo na Quinta da Holandesa, em Lisboa, em meados da década de 1990), os grupos de *bhajan* apresentam geralmente uma constituição informal, dependendo dos músicos presentes na ocasião performativa (p.ex.: grupo de *bhajan* do Radha Krishna Mandir, em Lisboa). Estes grupos, além de actuarem em cerimónias realizadas no âmbito da actividade ritual dos *mandir*, podem ser também convocados para *satsang* privados ou, mais frequentemente, para *satsang shantipath* (*satsang* de homenagem a falecidos, baseados na performance de *bhajan* e de outros géneros de *bhakti geet*). Esta última tendência é particularmente característica de *bhajan mandal* activos em Inglaterra (nomeadamente na área da grande Londres) e constituídos por *bhajanik* que encetaram o segundo trajecto migratório Portugal – Inglaterra, como é o caso do grupo Bapa Sitaram Bhajan Mandal, constituído por *diveshas* e membros de outra genealogia gujarati (incluindo um elemento de género feminino), cujo percurso migratório abrangeu a passagem pelo leste africano (Moçambique e Tanzânia), Portugal e Inglaterra. Usualmente, os *bhajan mandal* encaram a música enquanto ocupação secundária tendencialmente não lucrativa (como mencionado anteriormente relativamente à grande maioria dos *bhajanik*), investindo em *satsang* como estratégia de ampliação do universo de sociabilidades e expansão da rede de contactos (religiosos, profissionais, de cooperação pessoal, familiar, de casta). Todavia, o donativo monetário usualmente oferecido ao *bhajan mandal* pelos organizadores do *satsang* (uma família, uma associação religiosa, etc.) no final do evento, não é totalmente desvalorizado pelos *bhajanik*, que frequentemente usam estas pequenas contrapartidas monetárias para reforçar a remuneração do seu emprego quotidiano (usualmente no âmbito do comércio ou da construção civil).

---

<sup>270</sup> A distribuição espacial dos géneros dentro dos *mandir* obedece não apenas a uma concepção do corpo feminino como potencialmente exposto a circunstâncias de impureza (sobretudo circunstâncias biologicamente reguladas), como também a uma tradicional divisão do trabalho na sociedade indiana, que confere ao trabalho feminino uma centralidade secundária relativamente às actividades tradicionalmente associadas ao trabalho masculino. Para uma análise geral de problemáticas relacionadas com o trabalho feminino na Índia colonial, cf. p.ex.: Sen 2004 e Pande 2014.



#### 4.4.1. *Bhajan* e *lok geet* nas representações da ‘tradição gujarati’

Uma parte do repertório de *bhajan* consumido e performado entre a população hindu-gujarati (músicos, aficionados, devotos etc.) pode, como aludido atrás, ser percebido e representado também enquanto tradição regional gujarati, próximo ou sinónimo da tradição e das práticas *lok geet* (aproximadamente ‘música folk’), como sucede com o *bhajan kathiawadi*. Na verdade, no âmbito da cultura expressiva envolvendo o som, a percepção de *folk*, *lok*, ou tradição gujarati acomoda um número relativamente alargado de práticas expressivas que vão de estilos musicais aldeãos locais e regionais, a versões locais de música religiosa (*bhajan*, *dhun* etc.), passando por práticas que interligam som e texto com movimento codificado dos corpos em sistemas colectivos de performance, como as danças *garba* e *dandya-raas*, entre outras [cf. cap. V]. Em contextos da diáspora estas práticas são mobilizadas e empregues estrategicamente nos processos de representação cultural (no âmbito do grupo e em representações culturais para grupos exógenos), constituindo igualmente práticas centrais nos processos de doutrinação das gerações mais novas nas ‘autênticas tradições gujaratis’.

Analisando o conceito de *folk* no contexto indiano Fiol (2008) argumenta que este conceito foi moldado historicamente pelo encontro entre o colonialismo, a modernidade e as especificidades regionais. Leituras orientalistas do estudo do folclore, consagraram-no como uma relíquia do passado arcaico e glorioso do território indiano (ou da nação indiana para os nacionalistas) (*ibidem*: 84). Todavia, a reificação da casta por parte dos estudos orientalistas e das políticas do British Raj enquanto “categoria émica paradigmática para reconhecimento da diferença social na Índia” (*ibidem* na sequência da proposta de Chatterjee 1993: 173-174) contribuiu para a perpetuação de relações de subordinação social institucionalizadas. O mesmo autor salienta ainda que, num processo comum a muitas outras regiões do mundo, o termo *folk* (*lok*) foi empregue por agentes coloniais e elites locais enquanto tropo para designar o ‘outro’, rural e selvagem (numa alusão às populações autóctones anteriores à invasões arianas, menos permeadas pelas ortodoxias hindus e, até há poucas décadas, afastadas dos grandes centros urbanos - categorias populacionais também frequentemente categorizadas com recurso ao termo abrangente de ‘tribal’). O autor estende igualmente o significado da categoria a todas as populações subalternizadas na Índia, afastadas (socialmente, fisicamente) dos centros de poder e de decisão.

Todavia, no período pós-colonial, é provável que o conceito tenha transitado de uma significação conotada com práticas rurais associadas a castas de baixo estatuto social para passar a funcionar como tropo de prática regional e local associada a noções de pureza, antiguidade, tradição – ou seja, o conceito terá adquirido o significado de expressão colectiva da cultura regional (Gujarati e/ou dos diversos distritos do Estado do Gujarat, p.ex.: Kutch, Kathyawar, etc.).

Entre a população hindu-gujarati em análise, a origem e o conceito do termo *lok* não é, compreensivelmente, um assunto premente entre a generalidade dos interlocutores, apesar do seu uso frequente na linguagem gujarati quotidiana, nomeadamente em contextos de performance musical – nos quais (*bhajan*) *kathyawady* se afigura como expressão maior de *lok geet*. Associada ao conceito de cultura *folk*, *lok geet* é percepcionada e construída a partir de representações (frequentemente selectivas) de elementos culturais do Gujarat rural, nomeadamente as tradições aldeãs da península do Saurashtra (Kathyawar) – região conotada e imaginada como repositório central das tradições arcaicas e ‘autênticas’ do território do Gujarat. *Lok geet* distingue-se de outros géneros musicais proeminentes no território do Gujarat (sobretudo *hindi bhajan*, mas também *ghazal*, etc.) devido à incorporação de melodias, textos, ritmos, *ethos* e características linguísticas conotadas precisamente com propriedades associadas à tradição e à ruralidade do território. Todavia, tal como diagnosticou Patrick Fiol para o território de Uttarakhand no extremo norte da Índia, muitas dessas características não têm necessariamente de ter origem em práticas aldeãs ou rurais, dado que a larga difusão de *lok geet* nas práticas quotidianas implica (por parte da indústria fonográfica e media generalistas) a introdução e a adaptação de elementos variados que, tornando-se parte da tradição oral passam também a constituir significantes de tradição e ruralidade (cf. Fiol 2008: 83).

Pelo que foi possível entender ao longo do trabalho de terreno, a esmagadora maioria dos músicos que performam *lok geet* não pertencem às castas de bardos<sup>271</sup> – castas usualmente associadas à perpetuação das tradições expressivas do Gujarat, ou

---

<sup>271</sup> O termo ‘bardo’ empregue nesta dissertação é adaptado da sua asserção europeia/africana e refere-se à classe de indivíduos adstritos a castas gujaratis encarregues de transmitirem a cultura oral (lendas, narrativas marciais e heróicas, mitologias, poesia religiosa e de corte etc.) com recurso a modalidades da cultura expressiva envolvendo a poesia, a música e a recitação de textos e de histórias. Trata-se de uma ocupação maioritariamente de transmissão hereditária, fixando os seus praticantes como os principais arquivistas e transmissores da cultura rural/popular/religiosa gujarati. Emicamente, o termo não é usualmente empregue, sendo frequentemente substituído pela designação específica de casta (*bharot*, *caran*, *gadvi*), ou pelo termo genérico de *bhajanik*.

seja, castas hereditárias de músicos, como os *gadvi*, *caran* ou *bharot*<sup>272</sup>. Porventura, este motivo prende-se com o facto destas castas não terem integrado os vários processos diaspóricos dos hindu-gujarati ao longo das décadas (ou mesmo ao longo dos séculos), talvez por tradicionalmente não exerceram a actividade comercial. Nesta medida, a prática de *lok geet* ou de *bhajan* integrando estilos performativos associados a *lok geet* fica usualmente a cargo de músicos associados a castas como *khania*, *sutar*, *dhargi*, bastante presentes na ilha de Diu. Na enunciação discursiva da organização social gujarati por parte de castas de comerciantes, estas castas estão mais próximos das práticas do Gujarat rural (epitomizado sonicamente na prática de *lok geet* e *dayro*<sup>273</sup>), em virtude das suas actividades profissionais permanecerem conotadas precisamente com o mundo rural e/ou o trabalho manual.

#### **4.4.2. Configuração do *Bhajan kathiyawadi* na intersecção entre cântico devocional e *lok geet***

Na interpretação do repertório gujarati, é particularmente valorizada a performance no estilo *kathiyawadi*, conotado com a península do Kathiawar (Saurashtra), mas praticado em quase todo o estado do Gujarat. Na diáspora, o *bhajan kathiyawadi* é frequentemente representado como um símbolo de autenticidade cultural gujarati, por estar associado a contextos locais e folclóricos (incluindo ligações à música *lok geet*) e a um hinduísmo mais próximo das vivências populares em zonas rurais. Este estilo interpretativo caracteriza-se pela intensificação gradual do canto (embora por vezes alternando momentos lentos e toadas mais rápidas), com o uso de longas suspensões

---

<sup>272</sup> Assunto explorado por Thompson (1992; 2000).

<sup>273</sup> *Dayro* trata-se de uma forma específica de *satsang*, que usualmente ocorre fora do espaço do templo, sendo encarado numa perspectiva de entretenimento de uma assembleia. Os eventos *dayro* envolvem a combinação entre interpretação de *bhajan*, com a recitação de sermões de cariz religioso, social, lúdico, cómico/irónico (incluindo o recurso a anedotas mordazes e de crítica social). Nesse sentido, o performer especializado em *dayro* deve não apenas ser versado na performance vocal e do harmónio, como também ser particularmente experiente na transmissão de histórias e narrativas locais, de uma forma cativante para a audiência, transmitindo, em simultâneo, valores de ordem moral, social, cultural e religiosa. No estado do Gujarat, particularmente na região do Saurashtra, é também bastante frequente a transmissão de narrativas épicas e características da região, frequentemente com recurso a *bhajan kathiyawadi* e a formas poéticas que lhe estão associadas (*chaand*, *doha*). Por esse motivo, *gujarati dayro* tornou-se uma forma particularmente eficiente de transmissão da cultura rural/*lok* (*folk*) para largas audiências e para gerações mais novas, o que explica o crescente recurso a transmissões televisivas e a outras formas de mediação (rádio, canais *streaming*, redes sociais etc.) nos últimos anos. Dada a já mencionada (quase) ausência nos espaços da diáspora de indivíduos de castas de bardos especializados na transmissão da cultura gujarati, os eventos *dayro* organizados na diáspora ocorrem sobretudo com recurso a performers contratados no próprio território do Gujarat.

vocais (emicamente denominadas *alap*<sup>274</sup>), frequentemente com vibrato acentuado em registos agudos da voz em pontos-chave da letra. As melodias do *bhajan* (*dhal*) são usualmente fixas e ancoradas em *thaat*, mas algumas podem ser interpretadas de um modo mais próximo do *raag*<sup>275</sup> e com maior abertura à improvisação (possibilidade que depende das capacidades técnicas e vocais do cantor). Ornamentações (*gamak*) simples podem ser também empregues, nomeadamente como recurso de abandono de longas suspensões vocais ou no final de frases, apesar do uso do vibrato ser igualmente comum. O solista é frequentemente apoiado por outros cantores no refrão e/ou noutras partes da melodia, que por vezes também incentivam a interpretação solista através da entoação de monossílabos ou indicações como “*balé, balé...*” (“sim senhor, sim senhor...”, como forma de incentivo), o que contribui também para a mobilização da audiência (que acompanha habitualmente com palmas e/ou com pequenas percussões) e para a intensificação geral do cântico. Tal como nos restantes estilos de *bhajan*, o estilo *kathiyawadi* é também acompanhado por harmónio, *tablas* e *manjira*, se bem que por vezes seja também empregue *dhol/dholak*, dependendo da circunstância performativa, nomeadamente quando se trata de reforçar a intensificação da performance (rítmica e emocionalmente).

A componente emotiva e, por vezes, festiva da performance (nomeadamente a velocidade e a forte intensidade sonora que a performance pode atingir) contribuem para a associação do cântico a contextos populares e práticas locais, circunstância que é também acentuada pelo uso intercalado de formas poético-musicais no início ou no meio da performance, características de bardos e castas de músicos do Gujarat (tais como as formas de poesia *sakhi*, *doha* e *chaand*). Estes factores provocam alguma desconfiança nalguns grupos das elites urbanas (cf. 4.4.3), apesar da tolerância exibida por parte da hierarquia religiosa de origem gujarati precisamente pela conotação com expressões culturais específicas do território do Gujarat e com práticas *lok*.

#### 4.4.2.1. *Doha, Chaand e Sakhi*

---

<sup>274</sup> Apesar da semelhança de denominação, não foram encontradas relações com a secção inicial da performance de música hindustani (também designada *alap*), caracterizada pela exposição melódica das notas (sem métrica e acompanhamento rítmico) enquadradas nas características do *raag* a ser interpretado.

<sup>275</sup> Grupo de notas e de frases melódicas associadas a um conjunto de restrições e de regras específicas para a sua interpretação e para a elaboração de improvisações.

A entoação durante a prática de *bhajan* de formas poéticas características do território do Gujarat constitui uma das características mais distintas de *lok geet* e de *bhakti lok geet* (*lok geet* religioso) gujarati. Todavia, não existe total consenso quanto à origem e as características destas formas poéticas. Acresce ainda que entre a população hindu-gujarati, estas formas são por vezes empregues ou entendidas de forma indistinta ou indiscriminada, tornando complicada a tarefa de compreensão dos processos em causa.

O facto de *doha* ser um termo aplicado a uma forma curta de verso condensando um pensamento ou uma ideia de fácil entendimento, é uma interpretação consensual entre vários autores (p.ex.: Thompson 1987; Schomer 1987; Tewari 2013). Todavia, apesar de ser reconhecida a disseminação de *doha* em vários idiomas da Índia, não existe também consenso relativamente às características desta forma poética. Schomer (*ibidem*) menciona que o facto de ser caracterizado por um padrão de quatro acentuações por cada linha facilita o seu uso com um batimento rítmico regular, propiciando que tanto possa ser recitado como entoado musicalmente. Já Thompson indica que se trata de uma forma de poema constituído por dois versos que rimam, cada um deles consistindo em 24 *matras* (1987: 149)<sup>276</sup>. Outros autores reconhecem *doha* como categoria genérica para designar uma forma de poema, mas sem avançarem as suas características, nomeadamente enquanto forma poética entoada (Tewari 2013).

Os conteúdos da poesia *doha* são usualmente respeitantes à transmissão de ensinamentos e atitudes morais características da devoção *bhakti*, se bem que, como indicado no exemplo abaixo, estes *doha* podem também transmitir ditados, histórias e poesia característica do território do Gujarat, conteúdos que frequentemente se confundem com a própria literatura *bhakti*.

Quanto à origem de *doha*, Thompson avança a hipótese de ter tanto influência da métrica do idioma sânscrito como também do idioma persa por via da cultura Mogol que dominou o território do Gujarat e outras áreas do norte da Índia do século XVI ao século XVIII (cf. Thompson 1987 para mais pormenores). Ainda segundo Thompson (*ibidem*), o facto desta forma de poesia ser cantada no território do Gujarat marca uma diferença substancial relativamente a outros estados vizinhos onde esta forma é apenas

---

<sup>276</sup> «The *duho* is composed of two rhyming lines, each with the same metric structure divided into hemistiches. The first hemistich is of 13 *matras* (instants or poetic-syllabic units) and is again divided into two sections of six and seven *matras* (with a short syllable falling on the eleventh *matra*). The second part is 11 *matras* long, divided into hemistiches of six and five *matras* (the final *matra* being short» (*ibidem*: 151).

recitada. Porém, o autor realça o facto de muitos bardos recitadores não aceitarem esta forma enquanto cantada ou não considerarem a recitação cantada enquanto performance musical (*ibidem*). Mais uma vez, este tipo de entendimento não foi diagnosticado entre a população hindu-gujarati em estudo talvez devido ao facto dos processos migratórios que a caracterizam não contemplarem castas de bardos em grande número.

No que concerne às características performativas, os textos *doha* são usualmente recitados com recurso a melodias fixas transmitidas e assimiladas por via oral. Tal como igualmente diagnosticado por Thompson (*ibidem*), a tessitura de performance depende da capacidade vocal do recitador, e o texto é usualmente entoado com pouco acompanhamento instrumental, se bem que nas práticas dos hindu-gujarati em análise não seja inusual (pelo menos) o uso de uma nota bordão do harmónio. Usualmente cada uma das frases de texto recebe um tratamento melódico específico. As frases melódicas denotam usualmente um âmbito que não chega à 8ª (os *doha* estudados por Thompson não ultrapassavam a 6ªm), sendo tendencialmente descendentes finalizando frequentemente no tom mais grave de cada uma das frases. A entoação de *doha* inicia frequentemente com a palavra inicial sustentada prolongadamente numa nota num registo agudo, sendo resolvida para um registo descendente por via de ligeiro vibrato que atinge os graus conjuntos superior e inferior. Se várias destas características estão em consonância com a análise de Thompson (*ibidem*), a análise do exemplo musical em baixo por parte do grupo Gangeshware denota inúmeros pontos de divergência, o que evidencia a complexidade da análise de uma prática expressiva que envolve um idioma que não se domina enquanto falante nativo.

Tal como sucede com *doha*, a conceptualização da performance de poesia *chaand* enquanto comportamento musical não reúne total consenso (Thompson *ibidem*), apesar deste não parecer ser um assunto polémico ou mesmo abordado entre as práticas da população hindu-gujarati em análise. Thompson sugere que se *doha* constitui um meio de transmissão de narrativas piedosas, *chaand* constitui o veículo tradicional para a transmissão de narrativas longas, como os versos épicos medievais:

«The medieval *raso* (epic verse) is an extended poem in which the principal medium of delivery is *chand*. Some *chand* compositions are simply lists of rivers, mountains, animals, people which can be catalogued. Others describe sounds such as might be heard in a battle, during the advent of a storm, or when

the bells on a dancers feet jingle. The most famous are verses recounting stories of kings and generals and their battles to protect their kingdoms and reputations» (Thompson 1987: 157).

Os significados da palavra *chaand* são múltiplos e até contraditórios, indo de ‘hino védico’ a ‘forma’, ‘prazer’, ‘predileção’, mas também ‘ocultar’, ‘esconder’ (*ibidem*: 167). Todavia, o significado mais pertinente para *chaand* enquanto prática expressiva parece ser o de ‘ciência métrica’, ‘prosódia’, ‘métrica poética’, mas também o de ‘medida’ (musical) (*ibidem*). Por outro lado, o uso do termo em idioma gujarati quase enquanto sinónimo do termo *geet* (canção) ajuda a depreender a sua significação, se bem que Thompson realce também que este significado refere-se a canção que ‘não deve ser cantada’ (*ibidem*: 158)<sup>277</sup>.

A disposição de cada *chaand* é idiossincrática, envolvendo particularidades de texto, métrica, rima e ritmo:

«Each *chand* has a particular organizational pattern which indicates where rhyme is to occur, how many *matras* (or instants) are to be in a line, how that line may be divided, and, in some cases, which words are to be repeated.» (Thompson *ibidem*: 159).

Na configuração padronizada da performance de *chaand*, o cantor/entoador inicia a sua exposição por via da enunciação de um ou vários *doha* antes de entrar na exposição de *chaand*, que também podem suceder-se em quantidade variável, dependendo da circunstância performativa. Thompson (*ibidem*) aponta que o tipo de material poético de *chaand* potencia a circunstância de existirem dois tipos de recitação: um caracterizado pela exposição clara e inteligível do texto; outro de característica silábica, proporcionando ao recitador a oportunidade de manifestar a sua proficiência na enunciação clara mas acelerada de sílabas. Esta segunda característica não foi diagnosticada nas práticas da população em análise.

Também como propõe Thompson (*ibidem*), a recitação de *chaand*, tal como sucede com *doha*, tende a iniciar numa tessitura subida, finalizando usualmente num registo grave (frequentemente na nota mais grave do *chaand* em questão). A prosódia

---

<sup>277</sup> Cf. Thompson (1987) para mais detalhes, nomeadamente no que concerne à comparação com *hindi chand* e *giti chand*.

textual estabelece a divisão da exposição de cada *chaand*, mas a melodia é decomposta em duas partes cada uma delas dividida em três frases. Thompson apresenta exemplos transcritos da sua proposta analítica, mas nenhum dos exemplos enunciados coincide realmente com as práticas de *chaand* analisadas e/ou escutadas durante a investigação de terreno em Portugal, na Inglaterra, ou mesmo no território do Gujarat.

Os *bhajanik* proficientes na interpretação de *bhajan kathiawadi*, aludem igualmente com frequência ao termo *sakhi* enquanto forma textual que antecede a interpretação de *bhajan* – alusão condensada na expressão ‘fazer *sakhi*’. Ancorado no depoimento de um dos seus interlocutores, Thompson (*ibidem*), de relance, propõe que *sakhi* designa igualmente um verso semelhante a *doha* e, tal como este último, *sakhi* precede a apresentação de um texto de maior dimensão – neste caso, de *sakhi* antecede a entoação de *bhajan* e *doha* antecede a entoação de *chaand*. Thompson realça ainda o facto de ambas as formas *doha* e *sakhi* serem caracterizadas por uma rítmica de entoação livre, em oposição às formas que lhes seguem segundo a lógica indicada. Estas disposições estão em consonância com a observação de terreno e com alguns dos depoimentos adquiridos durante o trabalho de terreno:

«RB: *Sakhi* quer dizer antes de *bhajan*, do começo do *bhajan*. Têm um significado. Pode-se fazer *stuti* de Ganesh, Shiva; pode-se cantar qualquer *bhajan*, mas antes de fazer *bhajan*, *sakhi* é melhor para fazer tom...

PR: Afinação...?

RB: Para a afinação. As pessoas estão então a fazer *sakhi* primeiro. Quando tu vai cantar o *sakhi*, o organista ou teclista já sabe qual é o seu tom, está a ver... É por isso que muita gente canta primeiro o *sakhi*. E *sakhi* tem significados, alguns...

PR: E além de *stuti*, o que é que se pode dizer mais no *sakhi*?

RB: Olha, tem vários tipos de *sakhi*...*stuti*, e vai dar mensagens alguns *sakhi*, [tipo], “tu pode fazer isso” [ou] “tu estás a fazer mal”, “como é que é e como é que não”, está a ver...

PR: E tu também costumavas passar mensagens?

RB: Sim. O *sakhi* é que está a dar mensagem a pessoas... Quer dizer, olha, tem um *sakhi* que é *Tapan Kartany*, que quer dizer “Tu falas, mas não fazes as coisas na vida. Se não vais fazer, se só vais falar, quando você vai morrer, quando você vai para cima, não vai levar nada, vai ficar envergonhado...”. Esse é que é o



*sakhi* que a gente está a cantar. Tem algumas mensagens no *sakhi* e algumas *stuti*, percebeu...

PR: Sim, mensagens e *stuti*...

RB: Sim, *sakhi* é mensagem...»

(Rameshbhai Babubhai, Londres, 2007)

Nos exemplos abaixo analisados, *sakhi* afigura-se como mais proeminente na performance de *bhajan kathyawadi* do que propriamente *doha*. Todavia, isso não deve significar que a prática de *sakhi* se sobreponha à de *doha*, na medida em que provavelmente se trata de uma circunstância que varia consoante o manancial de repertório que o performer domina. Esta é uma temática que necessita ainda de substancial trabalho de investigação.

#### 4.4.2.2. Características performativas do *bhajan kathyawadi*

A performance do grupo Gangeswar Bhajan Mandal, constitui um exemplo paradigmático da performance de *bhajan kathyawadi* por hindu-gujarati da diáspora por intercala *bhajan* no estilo *kathyawadi* com *bhajan* interpretados em estilos mais serenos (*prabhatya bhajan* ou *sugam geet*). Todavia as características performativas aqui evidenciadas nem sempre estão em consonância com os dados adiantados por Thompson (cf. atrás) o que evidencia não apenas a complexidade dos processos em causa, como também a urgência no desenvolvimento de investigação que inclua também a linguística e/ou a colaboração de interlocutores tendo o Gujarat como língua nativa e elevada proficiência na cultura e na poesia gujaratis<sup>278</sup>.

(Gangeswar Bhajan Mandal live in Lisbon – Kathiyawadi style)

[www.youtube.com/watch?v=X5MFms-8UdU](http://www.youtube.com/watch?v=X5MFms-8UdU)

Acompanhado usualmente por uma nota bordão do harmónio, o cantor solista entoia uma forma bastante incipiente de *gamak* (ornamentação) ligeira em torno da nota

---

<sup>278</sup> Porventura, indivíduos das castas de bardos (*caran*, *bharot*, *ghadvi*) que, infelizmente, são mais difíceis de encontrar em contextos da diáspora hindu-gujarati devido ao historial pouco migratório dessas castas.

tónica (usualmente uma descida à nota segunda maior inferior), de modo a preparar a voz e consolidar a afinação. O cantor inicia a sua prestação com a entoação do que parece constituir um *doha*, mas o conteúdo da letra, essencialmente direccionada para várias divindades faz com o verso seja emicamente categorizado enquanto *sakhi*<sup>279</sup>. As categorias *doha* e *sakhi* são frequentemente empregues enquanto sinónimos, mas alguns músicos estabelecem a distinção, reservando o termo *sakhi* para versos particularmente centrados na denominação das divindades, como é o caso deste exemplo (todavia, esta perspectiva não colhe também total unanimidade). Apoiado na perspectiva de um interlocutor, Thompson (1987) sugere que entoar um *doha* em vez de o recitar constitui uma imitação de *sakhi*, ou seja, uma rima entoada exposta no início de um *bhajan*, mas mais uma vez esta perspectiva não corresponde às percepções dominantes. De qualquer modo, neste caso, segundo o próprio cantor, trata-se de um *sakhi* para “o *bhajan* correr bem”, ou seja, para potenciar uma performance auspiciosa com as bênçãos das divindades invocadas:

1. *Saraswati sur dijiye*

Saraswati dê a afinação correcta.

2. *Ganapati dijiye gyam*

Ganapati dê-nos conhecimento.

3. *Bajarangi bol dijiye*

Hanuman dê-nos força.

4. *Sadguru dijiye Saan.*

Sadguru dê-nos boa educação.

A interpretação deste *sakhi* denota algumas das características que também se aplicam ao estilo *doha* enquanto prática expressiva e performativa. Como diagnosticado por Thompson, o método mais popular de recitação é através da entoação do texto com recurso a melodias estandardizadas, uma vez que a apresentação por via de uma melodia aumenta a estrutura do verso, enfatiza as rimas e aumenta as possibilidades de projectar a voz (1987: 154), além de constituir uma forma de melhor transmitir a mensagem. Analisando as circunstâncias performativas no território do Gujarat nas décadas de 1970 e 1980, ainda o mesmo autor enfatiza igualmente o facto de *doha* ser apresentado

---

<sup>279</sup> «Chama-se *sakhi* neste caso porque tem mais nome de Deus e noutros casos a pedir a Deus. Usa-se muito no início do *bhajan*». (Rameshbhai Babhubhai 2010).

usualmente sem acompanhamento instrumental, fazendo com que os tons empregues possam variar bastante consoante o recitador. Neste caso, reproduzindo uma tendência comum nas últimas décadas, os *bhajanik* apresentam *sakhi* (e *doha*) acompanhados por harmónio, instrumento que os secunda e auxilia na apresentação da melodia. Acompanhado por uma nota bordão em Bb por vezes em simultaneidade com Eb inferior, o cantor entoa a poesia com base numa melodia sem métrica rítmica definida do ponto de vista da teoria musical europeia, mas que faz sentido no âmbito da métrica da poesia gujarati. Por esse motivo, é proposta a seguinte transcrição indicada abaixo:

	Sa	ras	wa	ti	Sur	Di	ji	ye
C								
B							X	
Bb				X		X		X
A								
Ab	X	X	X		X			X
G								
Gb								
F								
E								
Eb								

	Ga	na	pa	ti	Di_	ji	ye	gyam
C					Xv	X		
B								
Bb							X	X
A								
Ab	X	X	X	X				
G								
Gb								
F								
E								
Eb								

	Ba	ja	ra	ngi	Bol	lo	Di	jiye
C		X		X				
B								
Bb	X		X					
A								
Ab					X	X		
G								
Gb							X	X
F								X
E								
Eb								

	Sad	gu	ru	Di	jiye	Saan
C						
B						
Bb						
A						
Ab						
G						
Gb				X	X	
F	X	X	X			X
E						
Eb						X

Nos quadros anteriores, é possível verificar que a performance deste *sakhi* é caracterizada pelo uso de quatro trechos melódicos, um para cada frase, que podem ser enquadrados numa escala em Eb (Eb F-Gb Ab Bb-B C ausente de características que a possam caracterizar enquanto *raag* ou *thaat*<sup>280</sup>), num âmbito melódico que alcança uma 6ª Maior (Eb-C). As duas primeiras frases desenvolvem-se na parte superior do *thaat* (entre a sub-dominante e a sobre-dominante?); a terceira frase abrange o maior âmbito melódico, da sobre-dominante à mediante num movimento tendencialmente descendente; e a última frase, com um âmbito melódico descendente após uma ligeira subida, desenrola-se na tríade maior associada à nota raíz. Todas as frases são caracterizadas por subidas ligeiras ou mais acentuadas que antecedem um movimento melódico de descida, o que pode estar relacionado com a prosódia do idioma gujarati e/ou hindi ou mesmo com a característica recitativa do *sakhi*.

A performance é seguida pela entoação de dois outros *sakhi*: *Asti gumaviya vira* (30''), sucedido por *Prabuji Mare Johvu Chhe Tane* (1').

(30'')

1. *Asthi ne gumavya vina hasthi jane*

Ter muito orgulho sem o perder não vai resultar em ser-se humano.

2. *Hanumani Bandarma bandaya vina mukti nahi maré*

Sem estar preso a responsabilidades não vai ter liberdade.

3. *Khoni Akho ne michi gaya vina Bhala jyoti nahi male*

Sem fechar os olhos não se consegue ver a luz interior.

<sup>280</sup> A título de exemplo, o facto da escala em questão empregar duas versões da mesma nota (Bb e B) e não ser heptatónica, exclui-a da possibilidade de poder ser categorizada no âmbito do *thaat* (Jairazbhoy 1995 – cf. esta referência para uma crítica ao clássico sistema de 10 *thaat* proposto pelo musicólogo indiano Vishnu Narayan Bhatkhande, uma vez que Jairazbhoy propõe um sistema de 32 *thaat*).

4. *Undane utarya vina bhala moti nahi male*

Sem ir ao fundo do mar, não se vai apanhar pérolas preciosas.

(1')

1. *Prabhuji mare johvu chhe tane*

Oh lord I want to see you.

2. *Pahn Tare Dekhavo Nathi*

You are behind the curtain.

3. *Hu parade ne joyha karu*

I see only the curtain

4. *Aaje fesalo karata tu nati ne ka hu nathi*

I am challenging you. Are you there or not?

Ambos os *sakhi* expressam e transmitem ensinamentos *bhakti*, nomeadamente disposições morais de comportamento (primeiro *sakhi*), de modo a almejar a um relacionamento individual e íntimo com a divindade (segundo *sakhi*). O segundo *sakhi* inicia com *alap* (num registo mais agudo da voz) na última sílaba (*ji*) da primeira palavra (a denominação de homem santo – *Prabhuji*), técnica por vezes empregue para enfatizar referências ou ideias, convocando a atenção dos ouvintes e acentuando a persuasão da mensagem. A transmissão de *sakhi* e *doha* trata-se de uma prática que perpetua estados emocionais específicos e formas de ligação espiritual que dispensam a mediação do intermediário brâmane na relação com as divindades.

A partir de 1'38'', é introduzido na performance um *bhajan* escrito por Jhaverchand Meghani (escritor e *freedom fighter* gujarati, 1897-1947), com o título *Dhad dhingane jena matha mashane* (*O corpo do Guerreiro está no campo de batalha e a cabeça no cemitério*). Trata-se de um *bhajan* de teor patriótico, escrito no período de luta e oposição ao *British Raj* evocado nesta performance por motivos do significado da letra e por se adaptar ao estilo *kathiyawadi* (Babhubhai 2010). A narrativa deste *bhajan* relata metaforicamente a imagem de uma pedra que pronuncia não desejar ser transformada em escultura de divindade hindu para ser exposta no *mandir*, mas sim em imagem do homem que faleceu a lutar heroicamente<sup>281</sup>. Como é costume, o *bhajan* é

---

<sup>281</sup> Alusão à figura mitológica do lutador *freedom fighter* que faleceu na luta mas que se destacou por, mesmo com a cabeça cortada, o seu corpo ter continuado a lutar. «O autor escreveu este *bhajan* para uma

introduzido com uma espécie de *alap* num registo agudo da voz (utilizando a sílaba inicial *He*), descendo para um registo mais grave através do qual apresenta o texto. O início de algumas frases do verso do *bhajan* (não necessariamente frases iniciais) ou da parte do refrão constituem momentos cruciais para a exibição de capacidades vocais do(s) cantor(es), o mesmo sucedendo na performance de *chaand* e por vezes também de *doha* e de *sakhi*. O início do *bhajan* em registo *alap* (também emicamente aludido por vozes como ‘voz esticada’) é acompanhado igualmente pelo *dhol* e *manjira* (que apenas intervêm a partir da interpretação do texto de *bhajan*). O tocador de *dhol* interpreta uma versão acelerada (*chalti* – tempo dobrado) do ritmo *kaherwa* (8 matras, divididas em 4+4) assistido pelo tocador de *manjira* cujo estilo performativo emula práticas gujarati de *lok geet* e *bhajan lok geet*, através da rotação da *manjira* no ar (uma ou várias rotações) antes da colisão dos címbalos (idealmente) dentro da regularidade do tempo. A interpretação do texto é intercalada com pequenos solos de harmónio que por vezes denotam alguma tentativa de improvisação mas usualmente tentam replicar a melodia de base:

*He [em alap] Dhhad Dhingane Jhena, Matha Masane Ena*  
*Paliya Thai Ne Pujavo,*  
*Ghadavaya Maré, Thakoraji Nathi Thavu*  
*(repete em 2’06’')*

O guerreiro estava na batalha, cortaram-lhe a cabeça e continuou a lutar com o tronco.  
 A cabeça está no cemitério.

[refere a própria pedra pronta a ser talhada] Eu queria ser a pedra (estátua) dele  
 [guerreiro] Não me esculpas como estátua de Thakoraji no templo [Thakoraji refere-se ao rei das divindades e também à figura de Krishna enquanto criança/jovem].

(solo de harmónio)

*(2’50’')*  
*Tocha Ma Tackno Lai Bhai Ghadavaya Maré Thakoraji Nathi Thavu*  
*Ghadavaya Maré Thakoraji Nathi Thavu*  
 Não me esculpas enquanto estátua de Thakoraji

---

mãe que chorava pelo filho que faleceu. Era de casta *rajput* (guerreiros). Naquela casta, quando alguém morre tem de se pôr uma pedra no sítio e é ali que se reza. Foi por isso que autor escreveu este *bhajan*.

[refere a própria pedra a ser talhada] Eu queria ser a pedra (estátua) dele [guerreiro] Não me esculpas como estátua de Thakoraji no templo.

(solo de harmónio)

(3'.05'')

*Hom havan ke jagan jap thi, mare nathi re pujavu (2)*

*He...betde bapna modhha na bhalya eva kumla hath khodavu re*

*Ghadavaya Maré Thakoraji Nathi Thavu (2)*

Não quero ser *havan* [cerimónia de oblação pelo fogo] nem oração, não quero ir para *mandir*.

Eu não quero nenhuma cerimónia, quero *Pran Pratishtha* pela mão do filho do guerreiro que morreu sem o ver nascer.

[refere a própria pedra a ser talhada] Eu queria ser a pedra (estátua) dele [guerreiro] Não me esculpas como estátua de Thakoraji no templo.

(canta o tocador de *dhol* – 3'29'')

*He... Dhhad Dhingane Jhena, Matha Masane Ena*

*Paliya Thai Ne Pujavo,*

*Ghadavaya Maré, Thakoraji Nathi Thavu (2)*

O guerreiro estava na batalha, cortaram-lhe a cabeça e continuou a lutar com o tronco. A cabeça está no cemitério.

[refere a própria pedra a ser talhada] Eu queria ser a pedra (estátua) dele [guerreiro] Não me esculpas como estátua de Thakoraji no templo.

(*bhajan* volta ao cantor solista – 3'52'')

*Gomatiji ke olha jamuna maa mare nire gangama nathi nhavu*

*Ghadavaya Maré, nire gangama nati nhavu* (entoado em conjunto entre cantor e *dhol* player).

*He...Namati sanje koi (2) namni vizogan na una una asudamaa nhavu*

*Ghadavaya Maré, Thakoraji Nathi Thavu* (entoado em conjunto entre cantor e *dhol* player).

Não quero tomar banho na água dos rios sagrados (Gomati, Jamuna e Ganga)

He... ao pôr-do-sol, eu quero tomar banho com lágrimas quentes da viúva do guerreiro.

[refere a própria pedra a ser talhada] Eu queria ser a pedra (estátua) dele [guerreiro] Não me esculpas como estátua de Thakoraji no templo.

4'31''

(tocador de *dhol* entoa o verso inicial)

4'59''

(cantor solista repete o verso inicial)

(solo de harmónio com incentivo por parte do cantor solista para que o público acompanhe com palmas, o que usualmente significa um reforço da intensificação da performance).

A partir de 6'05'', o cantor solista introduz um *chaand*. Trata-se de um *chaand* usualmente apontado como não tendo título, mas que é dedicado a Krishna, integrando a literatura *bhakti Vishnaya*. Segundo alguns interlocutores, trata-se do *chaand* mais utilizado em *garba*, *bhajan* e *dayro* e é caracterizado por ser constituído por seis linhas de versos, ao contrário da grande maioria dos restantes *chaand* empregues nesta performance.

(6'.05'')

1. [em alap] *Sadu Charam / Meg Malaram*

No mês de Sad é quando cai a chuva que canta o *raag malar*<sup>282</sup>.

2. *Bani Banaram / Tadiya Taram*

Como nos vamos preparar para atravessar o mar<sup>283</sup>?

3. *Zaldaram / Dadur Dankaram*

A água cai como uma cascata e o *dadur*<sup>284</sup> está a ser tocado.

4. *Mayur Pukaram / Tadiya Taram Vistaram*

O pavão está a cantar. Como nos vamos preparar para atravessar o mar neste horizonte sem fim?

5. *Kahe Radha Pyari / May Balihari*

---

<sup>282</sup> *Raag* atribuído ao histórico 'poeta-santo' *bhakti*, Narsinh Mehta, da linhagem Vaishnav.

<sup>283</sup> Alusão ao 'mar' enquanto metáfora da vida.

<sup>284</sup> Tambor de grandes dimensões.



A amada Radha está a dizer “estou apaixonada”.

#### 6. *Gokul Avo Girdari Giridari*

Krishna vem a Gokul.

Na sequência da apresentação deste *chaand*, o tocador de *manjira* intervém (6’57’’) para entoar igualmente um *chaand* dedicado a Krishna:

##### 1. *Krishna krupala dhina dayala nandalala*

Deus Krishna está a abençoar e é filho de Nandalala [Rei de Gokul]

##### 2. *ruparasala dhina dayala*

Ele é bondoso e gosta de dar a benção

##### 3. *Bansi wala giri dhari*

Tem uma flauta e levantou a montanha (GiriRaj)

##### 4. *Sravan Dutt kari Krishna Morari*

Krishna tem de aparecer no mês sagrado de Sravan [nasceu nesse mês]

##### 5. *Kahe bishari Giri Dari*

Nomeação do autor deste *chaand*

##### 6. *Gokul awo Giri Dari*

Krishna seja bem-vindo a Gokul.

Na sequência desta apresentação corrida de *chaand*, o tocador de *dhol* intervém mais uma vez, de modo a entoar um *chaand* baseado numa narrativa *bhakti* tradicional das áreas gujaratis do Kutch e do Kathiawar (Saurashtra), com particular ênfase na acção redentora da mulher cuja atitude direcciona o companheiro (larápio) para o caminho de *bhakti* e da devoção<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> «Esse *chaand* fala de uma história do Kutch que é sobre um grande ladrão *kshatrya* do Kutch, na vila de Anjar. A mulher do irmão criticava-o e mandou-o casar mas dizia que ninguém lhe daria mulher. Ele disse que tinha muitas mulheres. Havia uma rapariga do Kathiawar chamada Toral que era filha de um guru. A mulher do irmão disse-lhe que se ele era homem tinha de conseguir casar com Toral. Ele saiu de casa, tornou-se chefe da máfia, foi ao Kathiawar e tentou roubar, durante um *bhajan* de RamaPir, um cavalo. Mas com o barulho, os *bhajanik* ouviram e deram por isso. O dono do cavalo foi ter com ele, viu que o cavalo estava solto e viu a mão do ladrão e cravou-lhe uma cavilha. No final do *bhajan*, encontraram-no com a cavilha e muito sangue. Ele confessou que ia roubar três coisas. O pai de Toral disse-lhe que se ele confessasse quais eram as três coisas, dava-lhas. Como ele disse quais eram, o pai de Toral deu-lhe tudo, o cavalo, a espada e a filha. Ao regressarem ao Kutch, quando estavam a atravessar um rio num barco, houve uma grande tempestade e o homem disse que ia morrer. A Toral disse-lhe para não ter medo da morte e pedir desculpa pelos pecados. Como ele se salvou, desde aí o homem deixou o mal e ficou santo. Moral da história: a mulher deu *bhakti* e mudou a vida do homem.» (Rameshbhai Babhubhai 2010)

(7'.41'')

1. *Toral tran nar tarya*

Toral mudou a vida de três pessoas.

2. *Jessal, Sassatia ne Sadir*

Jessal, Sassatia e Sadhir.

3. *Jassal jagano chor to*

Jessal era o maior bandido de Anjar [zona do distrito de Kuutch]

4. *Pala ma kidho Pir.*

E agora tornou-se Pir [devido a Toral]

A interação de *chaand* entre os músicos durante a performance é uma das características do estilo *kathiyawadi* e frequentemente essa interação pode envolver atitude de réplica (ou mesmo competição) relativamente a *chaand* apresentados por outros músicos – o que não é necessariamente o que ocorre no exemplo em análise. A performance prossegue novamente com entoação de um novo *chaand* por parte do cantor principal (a partir de 8'.14''), que mais uma vez apresenta um texto associado a linhas de conduta moral do *bhakta*, nomeadamente no que concerne à crítica ao materialismo.

(8'.14'')

1. [em alap] *Khotu kahevo khotu karavo*

Na vida, as pessoas dizem mentiras e agem mal.

2. *Jivan akho kothalo*

A sua vida é uma mentira.

3. *Ana samajan na aandara mathi*

Sem saberem, ficam na escuridão.

4. *Kyathi thaye anjwadoo*

Como irão ter claridade na vida?

5. *Mara Prabhu ne padata meli*

Não querem saber de Deus.

6. *Prabuni patani nu haran kare*

Tudo isso para raptar a mulher de Narayan [Lakshmi – Deusa associada ao dinheiro]

7. *Eva ghar ghar ravan joi Prabhu na nayan jare* [bis]

Deus está a ver tudo isto e está a chorar [bis]

O tocador de *manjira* mais uma vez apresenta uma réplica (a partir do 9'), mas desta feita entoando um *doha* – forma considerada aceitável na parte *chalti*<sup>286</sup> (rápida) da performance de *bhajan* e de *chaand*. Mais uma vez, o texto faz alusão à relação do *bhakta* com a divindade no território do Kathiawar.

(9')

1. *Amari Kathyawad ma kok di jire*

No Kathiawar um dia.

2. *Bhulo Pad Bhagvan*

Se Deus estiver perdido.

3. *Pan jone tu thane Mara ghar no meheman*

Vem visitar a minha casa.

4. *He tune swarga bhulavo samla*

E vou fazer esquecer o seu paraíso (negro azul escuro).

A partir de 9'27'', o cantor solista intervém novamente para entoar o *bhajan*, *Dohi Mahi meto tumba Banaya Tumbe Tar Lagaya Guru Mara Tumbe tar Lagaya Tumbe Tar Lagaya*. Apesar de não ter sido possível transcrever a letra deste *bhajan* directamente do idioma gujarati, o cantor explicou-o da seguinte forma:

«RB: Este *bhajan* tem dois significados. O primeiro é que o corpo humano tem um espírito que é como uma corda criada por Deus. O segundo é que o homem construiu um instrumento onde pôs uma corda. Um instrumento dá música assim como um ser humano tem sua música dada por Deus. O nosso espírito está a tocar por Deus, o instrumento está a tocar pelo ser humano. O instrumento dá música que aproxima de Deus. O nosso espírito por vezes acorda para estar próximo de Deus. Tudo isto é instrumento de Deus. Nós temos 32 dentes, com ligação a muitos nervos e veias (*tar*). Quem criou humanos foi Deus. Há pessoas que acordam e aproximam-se de Deus...»

(Rameshbhai Babhubhai, Lisboa, 2009)

---

<sup>286</sup> Termo empregue frequentemente por percussionistas (principalmente tocadores de tabla e de *dhol*) para designar a performance que dobra (no sentido de que duplica) o ritmo de base.

A apresentação desta letra de *bhajan* finaliza num *alap* (11'.11'') com o cantor prosseguindo com uma alusão ao criador deste *bhajan* específico, como é usual na prática de *bhajan* em geral (e não apenas na versão *kathiyawadi*). Após a apresentação do *bhajan*, o tocador de *dhol* volta a intervir introduzindo um novo *chaand* que não foi entoado na sua totalidade:

(11'.49'')

1- *Karma sanjoge kupatra mileto*

Por vezes queremos oferecer donativos mas não encontramos as pessoas certas

2 - *Dahne diyo wo nadyo*

A gente dá ou não dá, mas não vamos ganhar bom karma

Ambas frases são repetidas também pelo cantor solista, sucedidas por um novo *chaand* de matriz Krishnaita entoado pelo tocador de *manjira* que finaliza a performance:

(12'.16'')

1 – *Sravan barse ambarse*

No mês de Sravan, vem muita chuva do céu.

2 – *Nadia barse parvate se*

O rio corre para o mar

3 – [Frase incompreensível]

4 – *Kahe rade piari Gokul awo Giri Dhari*

Bem-vindo a Gokul, Krishna [Giri Dhari] [Refere Radha]

A performance de *bhajan* no estilo *kathiyawadi* compreende o recurso a um vasto manancial de práticas expressivas gujaratis que articulam poesia e recursos sonoros (com maior ou menor grau de padronização mas também de improvisação), articulando, por vezes de forma ambígua e intrincada, referências devocionais com elementos tradicionais da cultura, história ou geografia do Gujarat, ou mesmo com narrativas (nacionais, mitológicas) do território da Índia. Por esse motivo, *bhajan kathiyawadi* actua na ambiguidade entre *bhakti geet/lok geet*, religião/tradição, alta/baixa-cultura, *shatrik/laukik*, respeitabilidade/transgressão, dignidade/ exuberância,

veículo de transmissão de ortodoxias/modo de comentário e crítica social etc. Esta propensão, aliada ao facto de se tratar predominantemente de uma prática associada a castas de bardos ou de baixo estatuto social, potencia por vezes alguma desconfiança por parte de indivíduos e de castas envolvidos em processos de ascensão social (ou pelo menos denotando ensejos de ascensão social) por via da adesão a formas bramanizadas e *shatrik* do hinduísmo.

#### **4.4.3. Entendimentos discrepantes do *bhajan* em Portugal: o *bhajan kathiawadi* entre tensões de casta e paradigma de tradição**

«Durante uma sessão de *bhajan* no templo Radha Krishna, numa situação performativa que incluía músicos de casta *lohana* mas também músicos de outras castas, irrompeu uma pequena tensão devido ao facto de tocador de *manjira*, de origem *divesha*, executar o instrumento muito perto do microfone, perturbando a performance feminina e a percepção do canto em geral perante a audiência presente no templo. Queixas das senhoras provocaram uma discussão entre um dos músicos mais activos no templo, de casta *lohana* (tocador de harmónio e de tabla) e o tocador de *manjira*, discussão essa que foi transferida para o exterior do templo e quase desembocou em confrontação física. Por parte do músico *lohana* esse foco tensional era expresso em ameaças de exclusão e desvalorização moral do oponente: “Se eu quiser, você nunca mais põe aqui os pés neste palco [referindo-se ao pequeno palco para os músicos no Radha Krishna Mandir]. Você é mal-educado, deixa de poder entrar aqui”. Por seu turno, o conflito era verbalizado pelo músico *divesha* por via de uma retórica abrangente do hinduísmo, tendente à abolição de fronteiras sociais ou de outro tipo de hierarquias: «Ele não pode proibir nenhum hindu de entrar num templo. A partir do momento em que uma pessoa seja hindu, ele não tem autoridade para isso. A casa de Deus é para todos» (notas de campo, Lisboa, 31 Out. 2009)

Apesar de ser absolutamente trivial a partilha do espaço performativo por elementos de castas diferenciadas (como anunciado acima), quando emergem focos de tensão, apesar do conflito poder não ser directamente associado à tensão *lohana/divesha*, esse *trigger* é por vezes percebido, não apenas pelo facto da prática

musical do templo ser usualmente fiscalizada e direccionada por “responsáveis” *lohana* (usualmente por via de solidariedades entre várias famílias que adquiriram acesso à direcção da CHP ou da secção religiosa dessa instituição – embora as comissões de direcção integrem frequentemente indivíduos de castas variadas, usualmente indivíduos que aderiram a um hinduísmo de carácter bramânico, frequentemente reconhecendo e aceitando a sua posição de relativa subalternidade na hierarquia social do grupo), como também pela manifestação de discursos de desagrado para com *diveshas* por parte de *lohanas* (e vice-versa) aquando da erupção de focos de conflito. Nesse sentido a tensão conflitual está sempre latente, bastando para isso que o *trigger* seja accionado, o que vai ao encontro da hermenêutica de Thomas Scheff, abordada na secção 1.3.1.

Outros interlocutores de casta *lohana* quando confrontado com a divergência de castas e seu reflexo na prática de *bhajan* confirmaram essa dissensão, enfatizando a preferência pessoal por ‘*bhajan* lentos’ com maior centralidade na letra da canção, preferência que reflecte uma tendência partilhada por vários *bhakta vaishnav* de casta *lohana* da população hindu-gujarati. A ênfase e mesmo a apologia de *prabhatia bhajan* manifesta igualmente uma concepção desse estilo como moralmente e até ‘espiritualmente’ superior quando comparado com os estilos de *bhajan* praticados pelas ‘castas de Diu’, frequentemente encarados como potencialmente transgressivos devido à intensificação rítmica e emocional da performance – intensificação essa por vezes associada a práticas irregulares de potenciação do corpo e da mente, como o consumo de álcool e mesmo a ingestão de carne:

«Esse *bhajan* lá da Portela não interessam. Eles [músicos, cantores] ficam no templo [Ambé Ma] até altas horas da madrugada, às vezes depois de beberem álcool, e cantam aquelas músicas para Deus já alcoolizados. E às vezes quando saem de lá ainda vão beber mais e comer carne. Aquilo não tem nada a ver com os nossos *bhajan*. Ainda por cima gritam muito e tocam muito alto. Eu à Portela não vou». (Sonu Ishaat, *lohana*, 2003)

«O pessoal de Diu são *vandjá*, *kaniá* e *vandiá*. Os *bhajan* deles são diferentes dos nossos. Os meus *bhajan* são mais lentos. Os deles são *nonstop*, percebe? Eu prefiro os meus. Eu acho que [o *bhajan*] tem de ser cantado lento para a pessoa interiorizar e quem está a ouvir perceber a letra, o que está a ser dito. Para eles, o que conta é a velocidade e dura muito tempo cada música. Dantes o meu irmão

ia à Portela. Eu nunca fui lá. Gosto mais do Radha Krishna Mandir.» (Mahak Javed, Agosto 2001).

Na sequência de processos que persistem desde Moçambique, em Portugal, devotos que aderem a processos de bramanização (usualmente de casta *lohana* mas não apenas), com vista a uma desejada ascensão social e/ou obtenção de prestígio e reputação enquanto *bhakta* exemplar, mobilizam também por vezes categorias de pureza e de impureza tendentes ao estabelecimento de fronteiras religiosas/sociais e hierarquias de actuação, por vezes com reflexo nas práticas expressivas:

«Sabe, existem três tipos de música: *sattva*, *rajas* e *tamas*. O *bhajan* é *sattva*, uma pessoa ouve e fica bem, tranquilo, calmo. A música de Michael Jackson é *tamas*, pois a pessoa se ouvir muito aquilo, fica maluca. A música do Michael Jackson é música negra [não no sentido racial, mas no sentido de alegada baixa qualidade espiritual]. Às vezes nesse *bhajan* do pessoal de Diu eles também ficam malucos, o espírito não está bem, aquilo já não é cantar para Deus...»<sup>287</sup> (Paavak Akil, Nascido em Moçambique, estabeleceu-se em Lisboa a partir do final da década de 1970, Lisboa, Out. 2009)

A mobilização discursiva das três *gunas*<sup>288</sup>: *sattva* (puro, translúcido, branco), *rattasika* (pouco claro, paixão, avermelhado) e *tamasika* (impuro, inerte, negro, intoxicante) encontra eco em sermões e prédicas religiosas por parte de *shastrijis* e gurus em *satsang*, *katha* e media audiovisuais (frequentemente em contextos Sanatan Dharm), constituindo forte imagética convocada em retóricas tendentes a enfatizar a pureza da religião hindu nas vias bramânicas e Sanatan Dharm e, por conseguinte, a ascendência da versão *shatrik* do hinduísmo (superior, associado às escrituras sagradas)

---

<sup>287</sup> Este depoimento vai ao encontro dos regimes de relação com a música no islamismo sunita (excepto na variante sufi) onde a música é encarada como um potencial destabilizador da mente humana, logo do ethos transmitido pela doutrina do Alcorão: «Alguns teólogos dizem que a música não pode dominar a mente da pessoa, portanto, você houve uma música e a nossa mente não pode ser dominada por nada. Por isso é que no Islão não há vícios. No vício o que é que acontece? A sua mente é dominada. Se a pessoa conseguir-se controlar, isto é, se não se tornar viciado em música, então tolera-se. Nas instituições religiosas, evita-se todo o tipo de música instrumental. Então, entoa-se a voz, p.ex. na recitação do Alcorão, a pessoa tenta fazer com a melhor voz que tiver. A entoação da voz é muito notada». (Sheik Munir, 23 Jan. 2010)

<sup>288</sup> De acordo com várias escolas de filosofia hindu, nomeadamente a linha Sakhia, as três *gunas* referem-se às três características que estão presentes em toda a matéria que constitui o universo, se bem que em quantidades variáveis (Jones and Ryan 2007).

à qual aderem castas no processo de ascensão social e procura da superioridade de estatuto para o grupo, por via religiosa.

Em contraposição, elementos de castas *diveshas* além de retoricamente demonizarem e procurarem depreciar as castas que se auto-representam como ‘superiores’, recorrem igualmente por vezes às práticas expressivas para tentarem re-fortalecer a identidade de grupo, auto-representando-se como autênticos representantes das tradições do território do Gujarat e do próprio hinduísmo:

«Esses *lohana* não sabem nada de *bhajan* e não sabem da tradição. Por isso pedem a mim para ir lá ao Porto fazer o *navratri* [festival religioso – cf. cap. V]. Eu vou, mas têm que pagar bem, e deslocações, estadias, tudo. Levo a família e ficamos no hotel. E bebo álcool lá no hotel. Se eles querem, têm de pagar. Temos de aproveitar. Eles podem.» (Anil Khumbati, encentou o percurso Diu, Moçambique, Portugal, Inglaterra, Londres, 2007)

«Os *lohana* acham que são puros, que estão em cima, mas é porque têm dinheiro. Eles são comerciantes, mas mesmo que sejam vaishnã [vaishnav, *vishnuitas*] não sabem nada da tradição. Nossa tradição [gujarati] é muito rica, tem muita coisa». (Jatin Natak, *dhargi*, Londres 2007).

Todavia, a tensão de castas por vezes evidenciada por via da prática e do significado atribuído a *bhajan kathiyawadi* não deverá ser tomada como normativa, uma vez que vários indivíduos de casta *lohana* ou *vanja* aderem também a esse tipo de prática, por vezes alterando a sua perspectiva em função da adesão de hierarquias clericais:

«O Sonu não gostava desse tipo de *bhajan* e não queria tocar connosco, mas quando soube que o *shastriji* gostava e ia à Portela ouvir, passou também a gostar e vem [tocar] e senta com a gente [no palco]». (Janak, *khania*, Lisboa 2008),

A interpretação flutuante da prática e dos significados por vezes divergentes atribuídos a *bhajan kathiyawadi* potencia reacções divergentes, por vezes no sentido de



rejeição, noutras de adesão, tolerância e mesmo colaboração (p.ex.: indivíduos de castas distintas partilhando o palco em contextos performativos). Por outro lado, a conotação de *bhajan kathiyawadi* com práticas do Gujarat rural e tradicional potencia igualmente o aproveitamento estratégico desta prática por indivíduos e grupos nalguns espaços da diáspora.

#### **4.4.4. Os conjuntos de *bhajan* nas práticas de reprodução cultural e devocional em Inglaterra: Bapa Sitaram Bhajan Mandal como estudo de caso**

Referindo-se à actividade dos *bhajan mandal* no território do Gujarat, Thompson (1987), aponta que já na década de 1980 estes grupos encaravam a actividade musical enquanto profissão secundária, procurando serviços entre grupos populacionais mais economicamente favorecidos mas carentes de membros capazes de dominar e de performar o repertório de *bhajan*. Como salientado pelo próprio autor:

«By hiring a specialist *bhajan mandal*, or even a single *bhajanik*, a community or family can hope to hear a great variety of *bhajan* and /or have someone who can lead them in the singing (...) Despite the importance of *bhakti* as a tool for transcending social restrictions, *bhajan* performance remains largely a communal affair. Individuals gather to sing *bhajans*, not only because of common values and shared religious dogma, but also because they are friends, neighbours and relatives.» (*ibidem*: 223-224).

Tirando partido da valorização da tradição gujarati (*lok*) e do repertório *bhakti* transmitido pelo *bhajan* e sobretudo por *bhajan kathiyawadi*, por parte das populações hindu-gujarati fixada em Inglaterra, alguns migrantes (afiliados a todos os espectros de castas mas incluindo várias castas *diveshas*) usam o recurso da prática de *bhajan* não apenas por motivos de inspiração devocional, mas também como forma de ampliar ou procurar aceder a redes de sociabilidade que se tornam úteis em contextos migratórios, de forma a superar situações de instabilidade pessoal e identitária associadas a processos de adaptação a novos espaços e contextos sociais. Neste âmbito, a religião e as práticas

(expressivas, rituais) que lhe estão associadas pode constituir um recurso a ser usado estrategicamente de modo efectivo:

«Nós em Portugal cantávamos muito, mas quando viemos para Londres não conhecíamos muita gente. Mas depois começámos a cantar no grupo do Mama e fomos conhecendo pessoas. É um grupo que não pede dinheiro. Se as pessoas quiserem, podem dar alguma coisa, mas nós não pedimos. O dinheiro não abunda, mas Deus ajuda porque sabe que estamos a ajudar as outras pessoas com o *bhajan*, por isso, mesmo se não há dinheiro, nunca faltou ajuda, aparece sempre alguém (...) enquanto que há pessoas que têm muito dinheiro, mas estão sozinhas ou têm má reputação (...) Nós podemos ter menos dinheiro mas temos boa reputação, temos bom nome na comunidade» (Naima, nascida em Moçambique, fixou-se em Portugal no início da década de 1980 e em Londres no final da década de 1990, Londres, 2007).

O conjunto Bapa Sitaram Bhajan Mandal constitui um exemplo modelar deste tipo de processos. Fundado no final da década de 1990 por um *divesha* cujo percurso migratório passou por Moçambique, Zanzibar, Portugal e Inglaterra, o conjunto tem uma composição semi-familiar, sendo constituído pelos seus filhos (nascidos já em Londres) um casal hindu-gujarati com um percurso migratório que passa por Índia (Diu, Baroda), Moçambique e Portugal e ainda músicos ocasionais ligados ao grupo por via de relações de amizade. Tirando partido da aspiração devocional e da competência no âmbito de práticas religiosas e tradicionais do Gujarat (*bhajan*, *sakhy*, *chaand*, *doha*, *dayro*), o líder do grupo, Iralal Ira (conhecido por Mama), iniciou a actividade do grupo em *satsang* realizados em espaços de habitação particular, gradualmente ampliando a sua rede de contactos e passando actuar igualmente em *halls* e eventos organizados por associações religiosas de hindu-gujarati de todas as castas. Além de ter como política do grupo a actuação a título benemérito (sem cachet definido), o grupo adoptou igualmente a designação de um dos gurus conotados com o estado do Gujarat – Bapa Sitaram (1915-1977) – cujo culto tem sido emergente naquele estado, enfatizando assim a filiação à cultura e devoção gujarati do grupo. Esta opção permite ainda acentuar a legitimação do conjunto musical enquanto legítimo representante de uma *sampradaya* conotada com o Gujarat e aceite pelos devotos de linhagens devocionais revendo-se no ecumenismo hindu Sanatan Dharm [cf. ponto 2.8. e 4.5.], estratégia reforçada pelo

envio ocasional de montantes monetários para o Ashram sede da devoção Bapa Sitaram, incluindo por via da venda de fonogramas gravados pelo conjunto<sup>289</sup> [cf. apêndice 17]. Deste modo, indivíduos músicos, por vezes afiliados a castas com estatuto pouco reconhecido nas lógicas hierárquicas sociais (neste caso, alguns dos indivíduos podem ser categorizados como *bhajanik divesha*), têm a possibilidade de frequentar espaços públicos e privados de castas em processo de bramanização através da performance de *bhajan* (e práticas associadas, como *chaand* etc.), sendo inclusivamente chamados e contratados por estas, frequentemente com a fundamentação e o objectivo de ‘transmitirem a cultura gujarati’ para as gerações mais novas e para prestarem serviços rituais como a prática de *satsang shradanjali* (sessões de *bhajan* dedicados a familiares falecidos). Nestes contextos, deixa de ser operativa a distinção *portuguesiá/londoners* sendo até por vezes valorizada a referência à passagem por Portugal (no sentido de acentuar o cunho exótico da experiência de vida do *bhajanik*)<sup>290</sup>.

Não obstante, o exemplo abaixo, além de denotar os processos descritos, expõe o posicionamento estratégico dos *bhajanik* por estes adaptarem o seu repertório às características da audiência para a qual estão a actuar. Neste caso, trata-se de uma actuação numa residência privada de uma família adepta da *sampradaya* Swaminarayan, pelo que nalguns momentos, a nomeação de divindades como Sita e Ram, ou Radha e Krishna, é substituída pela alusão a Swaminarayan. Todavia, a performance do mesmo *bhajan* não deixa de aludir a outras divindades associadas ao culto Vaishnav (p.ex.: Jailaram). Tal como na performance analisada no ponto 4.4.2.2., também aqui a performance de *bhajan* inicia com a performance de *sakhi* transmitindo disposições de ordem moral e condutas de comportamento.

[www.youtube.com/watch?v=q4Zq5Tdgo7w](http://www.youtube.com/watch?v=q4Zq5Tdgo7w)

---

<sup>289</sup> Tirando partido de processos descritos no ponto 4.4.5.

<sup>290</sup> Apesar de se manter latente o estatuto de relativa inferioridade do músico (mesmo que *bhajanik*): «...ser músico é respeitado, mas é uma coisa de “castas baixas”. Por exemplo, em Londres, apesar do grupo de Bhajan do Mama tocar por todo o lado, os homens de negócios das famílias das casas onde o grupo costuma ir tocar referem-se aos músicos como “olha, lá vêm os *bhajaniks*” [adjectivação que, naquele contexto carrega uma certa carga depreciativa]. Os músicos são respeitados por tocarem música religiosa e não pedirem dinheiro em troca. Mas a sua actividade é de castas baixas, pois as castas altas desempenham outras profissões (quanto muito, a música poderá ser usada como passatempo). (...) O meu pai respeitava eu ser músico mas muitas vezes me dizia “a sua profissão é essa? Você é comerciante, não é músico...”. Eu apesar de trabalhar na minha profissão, também tocava, mas isso era trabalho de outras castas...”. (...) Dantes nos tempos antigos era pior, agora está melhor, mas ainda há desconfiança» (Janak, *darji*, Londres 2007).

(Bapa Sitaram Bhajan Mandal – Tu Rangai Jane Rang Ma)<sup>291</sup>

1 – *Tamaro Jivan Sada Heo Jivo*

You live in your life

2 – *Ke sadha jivnara joya kare*

Everybody sees you because you have [good] karma

3 – *Hatho bhajan sada he hu karo*

You sing good *bhajan*

4 – *Ke sauna Radha hima gunjya kare*

Everybody takes it in their heart and remembers your *bhajan*

1 – *Pala pal no hupioog heo karo*

Get the best of each second

2 – *Kal pane joya kale*

Negativity also watches you [negativity will be shocked if you get the best opportunities of each moment]

3 – *Tu hasto hasto jam*

With this karma, when you die you will be laughing

4 – *Dunya badi roya kare*

And people will be crying for you

Cantor que entoa tocador de tabla pergunta: O que devemos fazer?

O cantor solista inicia a performance de um *bhajan*:

*Tu Rangai Jaa ne Rang Ma* (2)

Cover yourself with the colour of the *bhajan*.

*Tu Rangai jaa ne rangamaa* (2)

*Sitaraaraam Tanaa satasanga maa*

*Raadhe shyaam tanmaa tu rangamaa... Tu rangai...*

(refrão)

You are in a *satsang* [meeting, meditation] for Sita and Ram.

---

<sup>291</sup> Cf. apêndice 20 para uma imagem deste *bhajan* transcrito num *bhajanvali* escrito à mão e usado na Índia, Inglaterra e em Portugal.

But also cover yourself with the colour [meditation] of Radha and Krishna...  
(refrão)

*Aaje bhajashu, kaale bhajashu,  
Bhajashu sitaaraam, kyaare bhajashu raadhe shyaam (2)  
[em alap] Taro shwaas tutashe, naaddi tutasse  
Praanrn nahi re taaraa angamaa... Tu rangai...  
(refrão)*

We think we can pray today or tomorrow for Sitaram,  
but when will we pray for Raadha e Krishna (Shyaam)?  
We will let time go but the body get older and the spirit will go out of the body.  
Without the spirit, the body is dead [and then it is too late]... That is why...  
(refrão)

*Jiw jaanrn to zaazu jiwashu, maaru che aa tamaam,  
Pahella amara kari lai naam  
[alap] Teddu aawashe, yamany jaanrn je  
Jaawu pasashe sangamaa... Tu rangai... That is why...  
(refrão)  
[alap]*

Our human spirit is thinking I am going to live for a long time, our spirit think  
everything we have belongs to 'me' [ego]  
The spirit first looks for status and reputation for 'me' [ego]  
When the time arrives for your spirit to go, Yamraj [assistant of God for the spirit] will  
come and will take the spirit.  
That is why you pray for God...  
(refrão)

(solo de harmónio)

*Sau jana kahetaa pachi jampishu, pahella merdwi loone daan,  
Rahewaa naa kari le khaam*

*[em alap] Prabhu padyo che, em kya rastama,  
Sahu jane kahetaa wayngamaa... Tu rangai...*

Everybody [all spirits] is thinking we have lots of time [long life], however first preference is to get money and material things.

Build houses to live

God is not in the street, as we are thinking,

All people are saying it is not easy to find God.

(refrão com alap com alusão a denominação de Deusa Amba)

*Ghadapanrn aawashe tyaaare bhajishu, pahelaa ghar naa kaan, tamaan,*

*Pachi farishu teerath dhaam*

*Aatam ek din uddi jaashe,*

*Taaruu sharira raheshe palanga maa... Tu rangai...*

(refrão com alusão a nome de Jailaram)

We get older we will pray, first we do the home work,

Then we go to visit temples and pilgrimage

The spirit will fly from your body,

[Only] Your body will be in bed [dead]... That is why...

(refrão)

*Batris jaat naa bhojana jamataa, bherdi karine bhaam,*

*Emaa kyaathi saambhare raam*

*[em alap] Ddaan-punyaa thi dur rahyo tu,*

*Fogat fare che ghamand maa... Tu rangai...*

(refrão com alusão a nome de Hanuman)

Thirty two types of food, we gather different types of food,

But we cannot remember God [Rama].

You got apart [away] from donation and good karma,

And you think with your ego and live the life based on it... That is why...

(refrão com alusão a nome de Hanuman)

*Rang raag maakyaare rattashe, rahi jashe aama ne aama*

*Maathe ordack aatam.raam*

*[em alap] Baba aanande hari om akhand che,*

*Bhaja tu shiva naa sanga maa... Tu rangai...*

(refrão)

Coloured by bad thinking, when will we be praying to God? We will stay as we are

Know your spirit of God [Ram]

Baba Aanande Hari [nome do autor da letra da canção], Hari Om indestrutível,

Pray with Shiva... That is why...

(refrão)

A adaptabilidade do repertório e dos *bhajanik* a cada contexto religioso e performativo revela uma atitude estratégica que simultaneamente lhes trás mais valias não necessariamente económicas (ou pelo menos directamente económicas), mas por via da obtenção de reputação e da ampliação da rede de conhecimentos. Todavia, ao ‘oferecerem’ um serviço sem solicitação de retorno financeiro coloca os *bhajanik* numa posição de ‘doadores’, com todas as implicações culturais e sociais que esse acto acarreta, uma vez que são geradas relações de mutualidade entre doador e recipiente<sup>292</sup>. Na verdade, a oferta é retribuída frequentemente por um envelope contendo uma soma monetária (que pode ser variável), mas sobretudo, gera solidariedades entre indivíduos que podem ser mobilizadas em circunstâncias posteriores e podem afigurar-se particularmente úteis na formação e/ou sedimentação de redes de mutualidade e de entre-ajuda, que contribuem para a formação de uma rede migratória vascular.

#### **4.4.5. *Shradanjali* e a disseminação de repertório religioso pela diáspora**

O conjunto de práticas associadas a *bhakti geet* é constantemente actualizado pelo uso de livros integrando letras de *bhajan*, nomeadamente *shradanjali* (livros de *bhajan*, ou *bhajanvalis*, em memória de familiares falecidos). As letras são usualmente

---

<sup>292</sup> Trata-se de um assunto clássico da Antropologia. Para doação, cf. p.ex.: Mauss (2002/1950).

transcritas em idioma gujarati, por vezes integrando igualmente transcrições com caracteres latinos (mas usualmente não traduzidos para idiomas europeus) para que as gerações que não dominam o idioma gujarati escrito possam acompanhar a leitura e entoação do *bhajan*. Estes volumes são organizados pela família próxima (geralmente impressos em pequenas tipografias portuguesas ou no território indiano) e oferecidos a todo o círculo de amigos, familiares e conhecidos espalhados pela diáspora, o que favorece a preservação de um repertório religioso ao nível popular e comum aos diferentes espaços migratórios.

A par da prática de *Shradanjali* sob a forma de livros de *bhajan*, tornou-se frequente a partir da última década do século XX a oferta de edições de autor de fonogramas com *bhakti geet*, *filmi geet* ou outros géneros (p.ex.: *ghazal*), consagrados a *Shradanjali*<sup>293</sup>. Estes fonogramas são usualmente interpretados por cantores amadores (frequentemente familiares próximos do falecido ou do casal que contrai matrimónio), semí-profissionais, ou simples amantes de música. Na sua generalidade são usualmente gravados e produzidos em estúdios musicais situados no território indiano, utilizando músicos locais (instrumentistas, arranjadores, compositores), tirando partido da crescente mobilidade entre os diferentes pontos migratórios. A sua distribuição gratuita a familiares e amigos, favorece a manutenção de solidariedades de parentesco, de amizade ou laborais a nível transnacional. Nalguns casos, estes fonogramas podem ser dedicados a instituições sociais e/ou religiosas Hindu-Gujarati, sendo vendidas pelas próprias, a preços módicos, revertendo os lucros para a instituição, o que proporciona a visibilidade de todos os agentes envolvidos. No território português e em Inglaterra, cantores como Surendra Jivan e, sobretudo Kumar Lahkhany, desenvolveram actividade musical com base em fonogramas de autor, o que levou este último a criar uma editora própria (Wide-Eyed Music, sediada em Londres), que no final do século contava com algumas dezenas de títulos editados, todos eles gravados na Índia e distribuídos na Europa via Portugal e Inglaterra por via das redes migratórias (cf. última imagem do apêndice 16).

---

<sup>293</sup> Quando estes fonogramas gravados por cantores amadores não são dedicados a falecidos, não se denominam *Shradanjali*, podendo ser também distribuídos em vários tipos de eventos, como casamentos ou outras celebrações familiares.



#### **4.4.5.1. A gravação de fonogramas no Gujarat e o mapeamento da diáspora**

Ao contrário do que Fiol diagnosticou para o território do Uttarkhand, a esmagadora maioria dos músicos que gravam fonogramas no estado do Gujarat não estão adstritos a castas de elevado estatuto social nem integram castas de músicos profissionais. Na verdade, artistas (nomeadamente cantores) de origens sociais diversificadas almejam e realmente conseguem alcançar o objectivo de gravar e publicar fonogramas, mediante a obtenção de capital suficiente para o pagamento das sessões de estúdio e do trabalho de pós-produção ou, em alternativa, utilizando software de gravação em contextos caseiros. Na verdade, cantores de castas associadas a baixos rankings sociais utilizam por vezes a actividade no âmbito da música como estratégia de ascensão social, nomeadamente mediante a obtenção de boa reputação enquanto cantor/a, o que permite a angariação de mais e melhores contratos e o estabelecimento de contactos e de uma rede social mais alargada. Já no que respeita ao controlo dos meios de produção no Gujarat, como os estúdios de gravação profissionais, não é incomum perceber que estes são detidos por castas de comerciantes ou empreendedores de castas de elevado estatuto social, que frequentemente detêm também os meios e as redes de distribuição, inclusivamente em contextos diaspóricos (que constituem nalguns casos importantes nódulos de escoamento da produção fonográfica e videográfica). Todavia, esta percepção baseia-se num período de curta permanência no território do Gujarat e é necessária investigação mais específica nesta área.

Os fonogramas abaixo analisados servem para exemplificar os processos de gravação de fonogramas (neste caso, CDs) no território do Gujarat por parte de indivíduos cantores amadores (neste caso a mãe e um dos filhos), que depois os distribuem pela família espalhada por vários países do mundo, o que contribui para reforçar e mapear a distribuição da diáspora, uma vez que membros da família fixados em países mais distante têm acesso a referenciais da família fixados num ponto distante através dos produtos culturais por estes produzidos e oferecidos. Tal como sucede com a esmagadora maioria dos fonogramas produzidos neste tipo de contextos, a capa do CD da imagem do apêndice 16 ostenta a fotografia dos intervenientes na capa ou na contracapa<sup>294</sup>. Neste caso trata-se de um fonograma produzido num estúdio da cidade de Rajkot (Saurashtra, Gujarat), com um repertório baseado em canções devocionais. Na

---

<sup>294</sup> Fonograma distribuído em Abril de 2009.

contracapa surge também a fotografia do falecido pai. Apesar do patriarca da família ter falecido na década de 1960, a sua memória é convocada e actualizada através do fonograma (a imagem física através da foto e, eventualmente, a sua existência, através das canções interpretadas quando estas são a si dedicadas e nas quais pode ser invocado o seu nome<sup>295</sup>). A distribuição do fonograma por diferentes pontos migratórios (accionando mecanismos informais mas transnacionais de actuação – neste caso, exemplares do fonograma foram enviados para a África do Sul, para Moçambique, para Bombaim, para Londres, e para diferentes zonas do Gujarat onde residem familiares), convoca e actualiza a sua memória, contribuindo para a estruturação de uma narrativa colectiva familiar e para a manutenção de uma genealogia com referência na diáspora<sup>296</sup>. Esta disposição é particularmente visível na ‘bolacha’ do CD do mesmo apêndice 16 onde, além da imagem do homenageado patriarca falecido (em 1962) e da sua divindade de eleição (Jailaram), é também ostentada a imagem do templo de Salamanga, em Moçambique, local de culto frequentado pelo homenageado durante a sua permanência naquele território.

Por outro lado, as capas destes fonogramas costumam incluir imagens das divindades com as quais o cantor homenageado se identificava ou associadas com a linha de culto seguida pela família. A título de exemplo, em ambos os casos aqui indicados estão patentes imagens de Shri Nathji, Krishna Laló e Jailaram, tal como é comum nas capas de fonogramas de cantores de casta *lohana*, tradicionalmente seguidora da devoção Pushtimarg, Jailaram, ou Vaishnav num sentido mais lato. Porém, a crescente disseminação do Sanatam Dharm está também reflectida com a inclusão de imagens de Ganesh, Hanuman e a Deusa Saraswati (embora também nenhuma destas divindades seja contrária à linha devotiva Vaishnav). Dado tratar-se de fonogramas referentes a cantores *lohana*, o repertório interpretado nestes exemplos relaciona-se primordialmente com *bhajan* de orientação Vaishnav, próximos de uma linha *santvani*, ou mesmo *prabhatiya*, sem a utilização de recursos característicos do *bhajan kathiawadi*. Todavia, consoante a origem social (casta) e regional do cantor que investe na gravação de um fonograma, podem circular fonogramas com repertórios variados, incluindo *bhajan kathiawadi* e até *light-classical bhajan*, em função das competências musicais do cantor em questão.

---

<sup>295</sup> O que não significa que isso suceda no caso específico deste fonograma.

<sup>296</sup> Este processo pode também ser aplicado ou extensível a um nível mais alargado do grupo ou da própria memória colectiva diaspórica quando o homenageado no fonograma se refere a um líder ou a uma personagem de destaque a nível comunitário.

#### **4.5. Hinduísmo e nacionalismo: *standartização* do hinduísmo por via do ritual e da música - o ritual *Aarti*.**

Apesar das tensões de casta deterem por vezes reflexo nas práticas expressivas, e mesmo levando em consideração a proliferação e coexistência de diferentes *sampradaya* e linhagens devotivas hindus, o serviço ritual exercido nos templos de orientação Sanatan Dharm (a generalidade dos templos hindus na diáspora indiana em geral e na diáspora hindu-gujarati em particular) obedece a um protocolo ritualista que se tornou codificado e mesmo *standard* concomitantemente com o processo de codificação do nacionalismo indiano (Jaffrelot 2007). O *aarti puja* (ritual *aarti*) epitomiza essa *standartização* porquanto se tornou no momento ritual central no quotidiano dos templos da Índia e da diáspora (incluindo nos *mandir* domésticos). Uma das características dos *mandir* de orientação Sanatan Dharm é o facto de cada *mandir* ser erigido em honra de uma divindade específica (tutelar do *mandir*) mas albergar vários altares dedicados a outras divindades por vezes conotadas também com linhas devocionais antagónicas. Usualmente estão representadas as divindades com maior centralidade ritual no panteão hindu, frequentemente acompanhadas das suas consortes, como sejam Krishna e Radha, Shiva e Parvati, Rama e Sita, mas também outras divindades como Hanuman, Ganesh, Ambé Má, ShriNathji, Jailaram, entre outras. Esta tendência congregacional evidencia um esforço em unir a população hindu tanto na Índia como na diáspora (nas várias diásporas indianas), unindo as várias *sampradayas* em torno do conceito de ‘*dharma* eterno’ (Sanatan Dharm) – categoria operativa, como indicado atrás (cf. ponto 2.8.), que começa a tomar forma a partir da segunda metade do século XIX (Lutgendorf 1991; McKean 1996), mas adquire particular *momentum* a partir das primeiras décadas do século XX quando a ameaça muçulmana foi igualmente edificada ao estatuto de inimigo da Índia a par do colonialismo inglês (Jaffrelot *ibidem*).

##### **4.5.1. *Aarti* e antropopatia *bhakti***

Ancorado num politeísmo devocional, o hinduísmo (e as linhas de devoção *bhakti*) de vertente *saguna*, é caracterizado pela atribuição de formas, emoções e sentimentos humanos às entidades divinas. Esta antropomorfização dos deuses facultou a proliferação de uma estética fiel à realidade perceptível pelo devoto comum (o

*bhakta*), e bastante manifesta, por exemplo, ao nível das artes visuais (escultura, pintura, e até mesmo arquitectura). No campo da escultura, e segundo a tradição *saguna*, as imagens dos deuses encarnam a presença da própria divindade. Esta crença é fomentada, em larga medida, pela prática de um ritual de introdução simbólica da alma (*atma*) divina no interior da escultura (*Pran Prathishtha*<sup>297</sup>), dessa forma actualizando e simbolicamente tornando efectiva a presença da divindade no local. A antropomorfização das divindades é particularmente evidente na antropopatia que caracteriza a relação do *bhakta* com a divindade e o próprio culto, uma vez que são atribuídos sentimentos, emoções e mesmo necessidades humanas às deidades. A execução do *aarti puja* tem por objectivo a invocação da presença da divindade para fins de veneração, assegurando simultaneamente uma recepção auspiciosa e a gestão da presença da divindade entre os devotos. Nesse sentido, o sacerdote, ou executante da cerimónia, começa por executar oferendas de luz (*prakash*) sob a forma de uma chama (*jyot*) acesa numa vela, ou em várias velas (*divo*, ou *divas*), transportadas numa prato de metal ou, idealmente, num crisol<sup>298</sup> untado de óleo puro, à base de manteiga (*ghee* – também ela pura) e sementes de girassol (elementos de purificação)<sup>299</sup>. Além dos gestos rituais codificados, este passo da cerimónia deve ser idealmente acompanhado por uma atitude interior repleta de sentimentos de devoção e de identificação com a divindade. Este sentimento de abertura e relação interior e individualizada com o sagrado constitui a pedra angular da filosofia *bhakti* e permanece uma das práticas centrais do hinduísmo reconstruído na diáspora (cf. p.ex.: Bastos 2000, Bastos e Bastos 2001). A manipulação da luz sagrada (*jyot*) obedece também a uma gestualidade ritualizada. Observação de terreno em inúmeros templos e em rituais efectuados em espaços domésticos permitiu concluir que o executante da cerimónia usualmente move as *deva* uma ou várias vezes no sentido dos ponteiros do relógio, nos diversos níveis das imagens (membros inferiores, tronco, face), embora cada oficiante denote por vezes uma gestualidade e *modus operandi* pessoal (que poderá ser específica à sua *sampradaya*). O procedimento

---

<sup>297</sup> Cerimónia de entronamento de uma imagem sagrada (*murti*) no templo. Usualmente, trata-se de uma cerimónia executada por um sacerdote de alto posto na hierarquia clerical, ou mesmo frequentemente um sacerdote considerado um líder espiritual.

<sup>298</sup> Utensílio próprio para a fundição ou purificação de metais preciosos.

<sup>299</sup> Historicamente esta prática ritual parece ter resultado da disposição dos deuses nos antigos templos indianos. Moradas terrenas das divindades, as zonas mais profundas desses templos ficavam abrigadas da luz solar e acolhiam, na penumbra, as esculturas representações dos Deuses. As *divas* constituíam a única iluminação possível e apenas a luminosidade destas velas rituais permitia a execução de *darshan* (contacto visual com a figura da divindade, acompanhado com uma atitude interior de devoção). Os templos hindus modernos raramente denotam a mesma disposição arquitectónica, mas o rito tradicional mantém-se.

do sacerdote é por vezes complementado por um ou vários conjuntos de devotos (usualmente organizados por famílias) que movem também uma *deva* em frente ao altar da sua divindade de eleição, acompanhando as gestualidades do *shastriji*<sup>300</sup>. A oferenda de luz é complementada ainda pela oblação simbólica de outros quatro elementos (ar, terra, água, fogo) a que se junta um quinto (éter, espaço, elemento subtil)<sup>301</sup>. Este processo conceptualizado como gerador de vida por via da intervenção divina é simbolicamente actualizado e agraciado através da oferenda de representações simbólicas destes mesmos elementos: a música e o som (incluindo as palavras entoadas sob forma de *bhajan*, incluindo *aarti bhajan*) são considerados símbolos do éter (*akash*); o fumo do incenso, que acompanha toda a cerimónia, representa o ar (*vayu*); a chama da *divo* remete para a luz (*tej*); a água distribuída num recipiente ritual (por vezes uma concha), provém muitas vezes de rios na Índia considerados sagrados e representa, obviamente, o elemento água (*jal*); a prática de prostrações e as flores atiradas pelos devotos no desenrolar da cerimónia indicam o elemento terra (*pruthvi*). Estas oferendas simbólicas justificam a existência de objectos de culto cuja utilização se torna essencial no desenrolar da cerimónia: instrumentos musicais ritualísticos (concha, sino, tambor); paus de incenso (*dhoopa*); *divo*; flores consideradas auspiciosas e grinaldas, recipiente com água sagrada, velas. Ainda de acordo com vários interlocutores, o desempenho musical confere unidade aos diferentes passos do ritual e a todas estas funções (Rameshbhai Babubhai 2005), nomeadamente o *bhajan* ou “a música do *aarti*” (*ibid*).

#### 4.5.2. *Aarti bhajan* e interpretação ambígua de *Om Jai Jagdish Hare*

O *bhajan* usado no acompanhamento do *aarti puja* é usualmente denominado unicamente enquanto *aarti*. Numa parte substancial dos *mandir* de orientação Sanatan Dharm, o *aarti* empregue intitula-se *Om Jaya Jagdish Hare* e sintomaticamente é frequentemente apelidado (em prédicas de gurus, em discursos que circulam na internet) como o ‘*aarti* universal’ por poder ser dedicado a todas divindades, o que por si só explica a sua ampla disseminação, mas também o seu aproveitamento nacionalista.

---

<sup>300</sup> No depoimento de alguns interlocutores (de castas diferenciadas), esta acção ritual é acompanhada por um sentimento de base que associa metaforicamente a chama sagrada que deve ser sempre mantida acesa à chama da fé do crente em relação à divindade (chama que, idealmente, deve ser mantida e fortalecida).

<sup>301</sup> A praxis ritual do *aarti puja* está também associada à concepção mitológica da origem divina da vida (existência) por via de um processo que, numa espécie de alquimia, congrega e articula os cinco elementos indicados - *panchbhutas*.

O escritor indiano K. Subramanian (1996) atribui a letra desta canção ao poeta místico Jayadeva, no século XII d.c., mas permanece a dúvida relativamente à autoria da melodia que a popularizou, apesar de nos últimos anos ter sido disseminada via internet a ideia de que a melodia é atribuída ao nacionalista do estado do Punjab, Shardha Ram Phillauri (1837-1881)<sup>302</sup>. Parte do poema de Jayadeva de onde é retirada esta letra está incluído nas vinte e quatro canções incluídas no texto *Gita Govinda*, poema místico que celebra, num imaginário erótico, o amor, ou a ligação amorosa entre Krishna e Radha, a sua consorte – associação popularizada com o desenvolvimento do *bhaktismo*. Nesse sentido, a poesia entoada no ritual *aarti* estabelece a conexão com práticas *bhakti* de orientação vishnaya (culto a Krishna), como é confirmado pelo depoimento de vários interlocutores:

«É *aarti* de Krishna mas chama-se Jagdish – Deus do mundo, comando do mundo. Foi quando Arjuna descobriu que o seu amigo era Krishna e chamou-o de Jagdish.» (Rameshbhay Bhabubhai 2007)

Independentemente do facto do uso da denominação de Jagdish (Deus do mundo) permitir igualmente a sua interpretação multi-referencial relativamente a outras divindades, a orientação *bhakti* da poesia de *Om Jaya Jagdish Hare* é também evidente na ênfase no carácter piedoso e reverencial do *bhakta* perante a divindade [cf. apêndice 18].

O facto deste tema servir de base ao ritual quotidiano dos *mandir* de orientação Sanatan Dharm com forte ascendência e autoridade bramânica confirma não apenas a inter-relação densa entre bramanismo e práticas *bhakti* (por via da apropriação e adaptação de muitas dessas práticas por ideologias de teor bramânico), como certifica também a forte ascendência nacionalista dos cultos operados nestes templos, tendência confirmada pelo uso do hindi como idioma central do *aarti*, mesmo entre populações que têm o gujarati como idioma dominante (apesar de altamente expostas aos produtos indianos da cultura popular que disseminam sobretudo o hindi enquanto idioma nacional, como é o caso dos produtos cinematográficos da indústria Bollywood – como exposto no cap. III).

---

<sup>302</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Jai\\_Jagdish\\_Hare](https://en.wikipedia.org/wiki/Jai_Jagdish_Hare)

Sintomaticamente, este *aarti bhajan/kirtan* associado à execução do ritual *aarti* foi também diagnosticado por Helen Myers (1998) no seu estudo sobre as tradições musicais da população hindu da ilha de Trindade<sup>303</sup>, o que mais uma vez prefigura a existência de um capital simbólico e cultural que é comum a toda a população hindu de genealogia indiana, dentro e fora da Índia, e acentua a dimensão nacionalista das funções ritualistas Sanatan Dharm. A partir da observação do ritual *aarti* em três templos hindus da ilha de Trindade, Myers propõe uma comparação da transcrição do *aarti bhajan*, concluindo que este tema é empregue em todos templos analisados, apesar de poderem ser perceptíveis variações que derivam do nível de competência musical dos intervenientes e de cada instrumentista, o que está em linha com as observações efectuadas em templos frequentados pela população hindu-gujarati, onde por vezes o estilo performativo de cada músico pode revelar-se também bastante idiossincrático.

Mas a análise de Myers é também pertinente devido ao facto da autora ter diagnosticado que apesar das diferenças e tensões (doutrinárias, políticas, sociais) entre as diferentes associações hindus da ilha de Trindade analisadas, verifica-se uma homogeneidade e ortodoxia ritual que se sobrepõe às próprias disputas entre as diversas facções hindus da ilha – ou seja, nos *mandir* de todas as associações é executado o ritual *aarti* tendo por base *Om Jai Jagdish Hare*. Esta circunstância é mais uma vez particularmente relevante numa comparação com o universo hindu-gujarati em análise, uma vez que também entre esta população os litígios de casta frequentemente associados a diferentes manejos e interpretações da doutrina e das práticas rituais, convivem com a ortodoxia ritual do *aarti puja* e, consequentemente, do *aarti bhajan*. Partindo da análise das funções ritualistas do *aarti* em templos hindus no Gujarat, em Portugal, em Inglaterra e em Moçambique (neste último caso via ficheiros vídeo), é possível realçar o facto de também nestes territórios o *aarti* constituir o ritual quotidiano em *mandir* ou no espaço doméstico, frequentemente com recurso ao tema *Om Jai Jagdish Hare*, ou usando a melodia deste *bhajan* com uma letra adaptada ao culto de uma divindade diferenciada (p.ex.: Ambé Ma, Shiva). Nesse sentido, as perspectivas em torno do *aarti* avançadas e diagnosticadas por Helen Myers (*ibidem*) para a Ilha de

---

<sup>303</sup> A ilha de Trindade foi historicamente um destino migratório para indianos oriundos de outros estados (sobretudo o estado do Bihar), que não o Gujarat ou o Maharastra. Durante o período colonial inglês, os primeiros migrantes de origem indiana instalaram-se na ilha ao abrigo do *indentured labour* que caracterizou o sistema de produção e de trabalho que caracterizou o colonialismo inglês após a abolição da escravatura (cf. Myers 1998).

Trindade, ou por Gordon Thompson (1987) para o próprio território do Gujarat, coincidem com a prática ritual entre a população hindu-gujarati em análise.

(Aarti at CHP)

[www.youtube.com/watch?v=j2QnpJV4fTy](http://www.youtube.com/watch?v=j2QnpJV4fTy)

O exemplo audiovisual acima evidencia um ritual *aarti* recentemente executado no Radha Krishna Mandir de Lisboa (2016) e pode ser considerado como normativo para muitos dos rituais semelhantes que diariamente são executados em templos frequentados pela população hindu-gujarati.

Como é evidenciado neste vídeo, o *aarti* executado nos templos é usualmente acompanhado por harmónio, tabla e pequenas percussões (sobretudo *manjira*). Outros instrumentos podem ser adicionados ao acompanhamento musical, dependendo dos músicos presentes na ocasião. O tocador de harmónio executa a melodia que, simultaneamente, serve de base ao cântico congregacional, caracterizando assim a execução como um *kirtan* em monofonia (uníssono entre harmónio e cântico congregacional). Por vezes, o tocador de harmónio faz-se também acompanhar com um bordão à oitava inferior, produzido pelo próprio instrumento (abrindo o circuito de ar das chaves de bordões). Concebendo a transcrição da melodia entoada neste exemplo audiovisual, o tema é executado no equivalente a Bb Maior na teoria musical europeia, com um âmbito melódico que vai de G abaixo de Bb a G na mesma oitava da tónica<sup>304</sup>. É plausível que a intenção de Shardha Ram Phillauri tenha sido de construir a melodia a partir do *thaat Bilawal* (bastante comum na música devocional Sikh dominante no estado do Punjab – região de origem do compositor), que corresponde ao modo jónico ocidental (C maior) e constitui um dos *thaat* (modos) mais usados na música hindustani

---

<sup>304</sup> Nalgumas raras ocasiões de interpretação da melodia é tocada uma sequência melódica (uma espécie de parte B da melodia) que atinge o âmbito de Ab, ocorrendo uma única ocasião, mas fazendo com que essa parte numa concepção contemporânea (e europeia) da música possa ser pensada enquanto construída a partir da escala mixolídia em Bb (meios tons do III para o IV grau e do VI para o VII). Todavia, por certo não seria essa a intenção do compositor Shardha Ram Phillauri, sendo que a incomum parte B da melodia, por frequentemente não integrar as interpretações deste *bhajan*, é provável que corresponda a uma adição posterior (provavelmente de origem desconhecida). Em qualquer dos casos, a ocorrência de um Ab na parte B da melodia fará eventualmente caracterizar a escala de base da melodia como *thaat Khamaj* (Bb C D Eb F G Ab), se bem que o Ab em questão seja atingido através de um movimento ascendente a partir do qual a melodia desce de imediato, o que pode estar em consonância com a idiosincrasia deste *thaat*, caracterizado pelo uso do VII grau natural em movimentos ascendentes (*aaroha*) e VII grau bemol em movimentos descendentes (*avaroha*). Não obstante, o facto desta melodia ter um compositor identificado mas ser supostamente de contexto popular (âmbito *bhakti*) pode justificar uma concepção menos normativa da construção dessa mesma melodia.



clássica. Apesar dos ocasionais saltos melódicos de intervalos de terceira, quarta e quinta, a melodia move-se maioritariamente por graus conjuntos, usualmente com cada nota correspondendo a uma sílaba do texto, o que promove a sua fácil entoação e memorização [cf. transcrição no apêndice 21]

Na medida em que este tema é também empregue em *aarti puja* executados em espaços domésticos (usualmente com recurso a gravações em cassete, CD ou ficheiros áudio), é possível perceber a importância não apenas do *aarti puja* como da própria melodia na perpetuação (e transmissão, para gerações mais novas) de identificações com o hinduísmo de vertente *bhakti*, frequentemente de orientação vaishnav (mas não apenas).

Frequentemente este tema é frequentemente seguido da entoação de *dhun* (ou sang kirtan) dedicado às denominações de Krishna (Gopala, Govinda) e de Radha (consorte de Krishna): “Radha Radhe Govinda Gopala Radhe”, o que mais uma vez acentua a dimensão Vishnuita do culto e a devoção de orientação *bhakti*.

#### **4.5.3. *Aarti* e popular culture. A promoção de valores Sanatan Dharm via hindi filmi**

Apesar de usualmente a maioria dos interlocutores não conseguirem situar a origem do texto e/ou da melodia deste *aarti bhajan*, uma parte substancial confirmou tratar-se de “uma música que já utilizávamos no *aarti*, em Moçambique”<sup>305</sup> e que realmente está incluída em vários filmes indianos, incluindo na película nacionalista, *Purab aur Paschim*, analisada no capítulo III. A ampla disseminação deste sucesso cinematográfico e a inclusão de *Om Jai Jagdish Hare* em dois dos momentos icónicos do filme – o momento de execução do ritual *aarti* que marca a transição entre o período colonial (filmado a preto e branco) e o período pós-colonial da Índia de Nehru (filmado a cores, alternando cenas do ritual com imagens do progresso agrícola e industrial da nação; e a cena do ritual *aarti* em que a indiana imigrante em Inglaterra, transgressiva e influenciada por valores ingleses/ocidentais, se rende finalmente à ‘cultura indiana’ por via de aderência ao hinduísmo através da participação no ritual *aarti* com uma conexão

---

<sup>305</sup> Gaman Bhai, Abril de 2001.

e participação emocional enquanto *bhakti*)<sup>306</sup> – terá contribuído para a divulgação da ideia de que *Om Jai Jagdish Hare* se trata de uma das canções compostas para o filme em questão por parte de Kalyanji Anandji. Porém, vários dos interlocutores que passaram parte da sua juventude em Moçambique nas décadas de 1940 e 1950 lembram-se de ter aprendido esta melodia e a letra respectiva na escola (aulas de gujarati) e de este ser o principal *bhajan* para acompanhar o *aarti* desde sempre, tanto em Moçambique como na Índia<sup>307</sup> - o que denota a propagação de formas padronizadas de culto nas populações da diáspora e potencialmente pode constituir um indicador da disseminação da orientação Sanatan Dharm em Moçambique já durante o período colonial, uma vez que o movimento rival Arya Samaj já estava também associado ao *Bharat Samaj Ved Mandir* de Maputo na década de 1930 (cf. cap. II). De qualquer modo, é possível que *Purab aur Paschim* tenha efectivamente contribuído também para a disseminação deste *bhajan* uma vez que é conhecido o papel do cinema hindi (e de muitas outras indústrias cinematográficas indianas) não apenas em exhibir ou apresentar (quase numa atitude de *darshan* por via audiovisual) como também em ensinar e mesmo incentivar a prática de rituais hindus e de outros aspectos das práticas culturais e doutrinárias dessa religião (p.ex.: cultos a divindades específicas como Mataji<sup>308</sup>, ou a linhas devocionais *bhakti*). A ubiquidade de *Om Jai Jagdish Hare* no culto e a sua acentuada representação ao longo das décadas enquanto referência icónica do culto hindu (e da própria identidade nacional indiana) levam a que este *bhajan* integre a banda sonora de várias produções do cinema hindi e que o próprio ritual *aarti* (acompanhado da respectiva referência sónica) integre o argumento de alguns ‘Bollywood *blockbusters*’, como *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (real. Karan Johar, 2001) ou o próprio *Om Jai Jagdish* (real. Anupam Kher, 2002), por sinal duas produções direccionadas para NRI e PIO (ou OCI). Nesse sentido, identificações com a Índia moderna e liberal do período pós década de 1990 transmitidas por via da indústria cinematográfica acentuam a convergência de modernidade e tradição (imaginada, selectiva e estrategicamente reconstruída) por via da contínua adesão e manutenção da identidade religiosa hindu, preferencialmente na sua versão Sanatan Dharm.

---

<sup>306</sup> Ambos os excertos podem ser visualizados em: [www.youtube.com/watch?v=2nsPuUXwB18](http://www.youtube.com/watch?v=2nsPuUXwB18) (om jai jagdish hare). Trata-se, provavelmente, de um dos momentos mais emblemáticos da afirmação pós-colonialista do cinema indiano do período de Nehru e pós-Nehru.

<sup>307</sup> Narendra Bhanji, 2007.

<sup>308</sup> A título de exemplo, o filme enquadrado no ‘género mitológico’, *Jai Santoshi Maa* (Vijay Sharma, 1975), centrando-se no culto à deusa com a mesma designação, ficou celebrado por contribuir para o recrudescimento desse culto entre audiências femininas a partir da sua comercialização (Dwyer 2006).

#### 4.5.4. A contestação da unanimidade de Sanatan Dharm via possessões rituais e o culto à Deusa

Todavia, esta aparente unanimidade em torno do ritual *aarti* não significa que não possa ser contestada em momentos específicos por actores sociais singulares. Tal é o caso dos momentos em que o ritual *aarti* executado e dirigido pela hierarquia bramânica (*shastriji* dos templos, representantes de *sampradayas* específicas) é colateralmente confrontado por devotos (usualmente senhoras) que praticam a possessão ritual por via da incorporação de emanções da Deusa – uma prática associada a práticas de um hinduísmo de vertente popular (*laukik*) e enfaticamente censurada pelas hierarquias bramânicas (Bastos e Bastos 2001). O exemplo abaixo patenteia esta divergência sócio-religiosa entre a população hindu-gujarati local:

«Durante a realização do *aarti* da celebração de *navratri* desta noite, uma senhora de casta *lohana* entrou em possessão, avançando para o centro do salão do Radha Krishna Mandir, junto ao altar principal com as imagens das Deusas. Vendo que a senhora em questão passou a ser o centro das atenções dos presentes, o *shastriji* (que estava presente nessa noite, como é usual durante a realização da cerimónia *aarti*), avançou para o centro do salão (o centro da arena performativa), desviando a atenção dos presentes por via da realização de gestualidades rituais e manifestando uma atitude de desaprovação para com a senhora exibindo a possessão de Mataji. A devota começa a exhibir e a movimentar o corpo de forma ‘desordenada’, abrindo e fechando os braços rapidamente na direcção frontal, emitindo concomitantemente pequenos gritos e vocábulos ininteligíveis, por vezes deslocando-se na arena performativa, outras ocasiões mantendo maior estabilidade, por vezes até sentando-se no chão. A atitude de reprovação por parte da hierarquia religiosa explica a razão pela qual algumas mulheres de castas consideradas mais baixas deixaram de frequentar as festividades do *navratri* que se realizam no Radha Krishna Mandir, ou mesmo, nalguns casos, se aí se deslocam, refugiam-se na casa de banho durante o *aarti* de modo a evitar censura e desaprovação».

(Notas de campo, Lisboa, Outubro 2002)

Nesta circunstância, o ritual e o canto congregacional liderado pelo *shastriji*, brâmane, discípulo de Ramesh Bhai Oza (líder espiritual de linhagem Vaishnav, especializado na transmissão dos ensinamentos coligidos no texto sânscrito *Bhagavat Purana*, um dos principais textos condensando preceitos *bhakti* de orientação Krishnaíta), representante da ortodoxia ritual e ideológica *vaishnav*, passa em parte para um plano secundário, em detrimento da devota que, ‘recebendo a deusa’ (i.e. entabulando directamente uma relação com a divindade sem passar pela mediação bramânica), passa a adquirir uma centralidade e uma visibilidade ritual potencialmente perigosas para a manutenção da hierarquia religiosa e da própria influência e ascendência da ideologia *vaishnav* entre uma boa parte da população hindu-gujarati local (nomeadamente membros da casta *lohana*, mas não apenas). Ciente desta potencial ameaça, o *shastriji* desloca-se do círculo de devotos e apodera-se da centralidade da arena ritual e performativa numa atitude de clara contestação e reprovação da atitude da devota. Todavia, este ‘conflito’ ritual não evitou que alguns indivíduos se aproximassem da ‘senhora incorporada pela Deusa’ (alguns a ela ligados por via de laços de parentesco) de modo a prestarem apoio ou a solicitarem conselhos e auxílio para situações do quotidiano pessoal ou familiar.

Em prédicas posteriores no contexto do templo ou de *satsang*, o *shastriji* em causa realçou o carácter ilusório, insidioso e mesmo fraudulento de muitas destas práticas, levando a que várias senhoras adeptas do culto à Deusa e receptoras de alguma das suas emanções (muitas delas de castas *diveshas*, mas também de afiliação *lohana*) deixassem de frequentar as instalações da Comunidade Hindu de Portugal e o seu *mandir* Radha Krishna, ou pelo menos procurassem refúgio fora da arena ritual (p.ex.: na casa-de-banho) aquando da realização do *aarti*. Neste sentido, ao longo da primeira década deste século foi acentuado o contraste entre interpretações *shatrik* e *laukik* do hinduísmo (Bastos e Bastos 2001; Bastos 2005), isto é, entre práticas e interpretações de índole escritural (por terem origem em escrituras consideradas sagradas), consideradas eternas, permanentes e imutáveis (logo superiores), e práticas com origem num hinduísmo de natureza popular, nos discursos bramânicos consideradas vulgares e porosas à mudança, logo inferiores. Este contraste vem no seguimento de uma série de tensões já evidenciadas em décadas anteriores (desde o período de Moçambique) (Bastos e Bastos 2001) e acentuadas a partir da década de 1990 quando a liderança da Comunidade Hindu de Portugal procurou legitimação (religiosa, regional, nacional) entre *sampradayas vaishnav* (como a organização de Ramesh Bhai Oza) com forte

ascendência no território do Gujarat mas que segundo alguns interlocutores mantém igualmente uma forte relação com a dimensão nacionalista da religião hindu por via de afiliações partidárias, nomeadamente com o partido Vishva Hindu Parishad – partido da direita nacionalista hindu ancorado na ideologia *hindutva*. O ritual *aarti* e o *aarti bhajan*, de dimensão supostamente ecuménica, mantêm-se fulcrais na actividade ritual dos templos de inspiração Sanatan Dharm, mas em proporção inversa a prática de possessões rituais por via da incorporação pela Deusa tem conhecido um recuo acentuado, não apenas derivado da censura por parte da hierarquia bramânica, mas também em parte decorrente dos processos de re-migração por parte de muitas famílias hindu-gujarati, seja por via da instalação em cidades inglesas (tirando partido de redes familiares ou de casta), como por meio de processos de ‘regresso a África’, ou até mesmo aos territórios de genealogia original, no Gujarat ou em Diu. Todavia essa prática ainda se mantém operativa em eventos ligados a *sampradayas* que aceitam (ou pelo menos toleram) essa prática (cf. ponto 5.5.6.1.)

#### **4.5.5. A ordenação dos *aarti* e a manutenção da ordem Sanatan Dharm**

Numa perspectiva inversa, quando a dimensão sanatanista nem sempre é inteiramente respeitada em alguns períodos da actividade ritual do templo é alvo de crítica por parte de devotos mais fervorosos criticando exactamente a ausência de prática ritual alargada às diferentes divindades quando estas práticas são centradas unicamente no culto a Radha/Krishna:

«O Radha Krishna Mandir tem todos os Deuses, logo é Sanatan [Dharm] e não só de Krishna. Todos os Deuses lá têm Pran Prathishtha, as imagens estão vivas, têm espírito posto pelo mantra. Rameshbhay Oza veio com Shastriji para fazer Pran Prathishtha, logo as imagens estão vivas, Deus está lá. Tem que se dar atenção sempre, dar comida, banho, almoço, jantar (*bhog*<sup>309</sup>, *raj bhog*), tem de mandar dormir, etc. Por isso quem fez o templo, está a sofrer (alusão ao antigo líder da CHP). Por isso devia-se fazer *aarti* para todos os Deuses e não apenas *Om Jai Jagdish Hare*. O [*aarti*] que se deve fazer é: à Segunda-Feira, fazer *aarti* de Shiva; à Terça-Feira, de Chamunda ou Baucha, às vezes de Rama; à Quarta-

---

<sup>309</sup> Alimentos servidos às divindades.

Feira, de Krishna ou Giriraj (Shrinathji), à Quinta-Feira, de Sai Baba, Gayatri, Jailaram, Dattatreya<sup>310</sup>; à Sexta-Feira, de Santoshi Ma; ao Sábado, de Hanuman; e ao Domingo, de Ambe Ma, Randal Ma, Koriar ou qualquer outra Deusa.»  
(Jalal Nandi, Lisboa, 2007)

A manutenção da ordem ritual correspondente à ordem cósmica e à satisfação das divindades encontra correspondência na própria ordenação natural e universal do grupo, do colectivo, da comunidade, porquanto satisfazer os deuses, corresponde e assegura simbolicamente para muitos devotos (nomeadamente para os mais fervorosos) a manutenção da ordem do próprio grupo sócio-histórico.

Além disso, o próprio *aarti puja* não se esgota na entoação do *aarti bhajan* acompanhando as ritualistas de oblação às divindades. Após a entoação do *aarti bhajan*, o *puja* desenvolve-se segundo uma lógica hierárquica de funções ritualísticas e orações (*prarthna* ou *stuti*) dedicadas a várias divindades que são mais ou menos *standard* em templos de orientação Sanatan Dharm:

- Ganesh Stuti (*Vakratunda Mahakaya*)
- Shrinathji (*Namoh Devye, maha devye* – Bhawani Shankar (Shiva e Parvati) (*Bhawani Shankaro Vande*)
- Shree Lakshmi Narayan (*Namoh Stavantaya Sahasra Murtaye*)
- Shree Sitaram Ji (*Ramaya Rama Badraya*)
- Shree Giriraj Ji (*Bakta Bilasha Sharita Nu Jari*)
- Shree Radha Krishna (*Vasudeva Sutam Devam*)
- Shree Hanuman (*Manojavam Maruta Tulya Vegam*)
- Shree Gurudeva (*Guru Brahma, Guru Vishnu*)

Trata-se de uma série de alusões a divindades maioritariamente de devoção Vaishnav, enfatizando a orientação *bhakti vishnuita* de orientação Sanatan Dharm, embora estas preces possam variar consoante a orientação religiosa de cada templo, devem ser entoadas em todos os templos de orientação Sanatan, perpetuando fidelidades e orientações devotivas específicas.

---

<sup>310</sup> Trata-se da alusão à Divindade que sintetiza a trindade Shiva, Vishnu e Brahma, usualmente representada iconograficamente numa imagem/escultura com três faces.

#### 4.6. Conclusões e considerações finais

O consumo e a prática de diversas formas de *bhakti geet* constitui uma das principais formas de reprodução e recriação cultural e da identidade religiosa das populações hindu-gujarati. Esta orientação é particularmente evidente na ubiquidade do *bhajan* nos quotidianos formais (dos templos) e informais (dos espaços domésticos) da vivência da religiosidade. Articulando som e texto poético, cultural e religiosamente significativo (usualmente de matriz *bhakti*), o consumo e a prática de *bhajan* contribuem para uma eficaz mobilização de emoções e de estruturas de sentimento que acentuam e renovam afiliações e dimensões culturais e religiosas da identidade. O ritual *aarti* epitomiza esta série de processos, nomeadamente entre populações da diáspora. Além de estabelecer uma função ritualística normativa comum a diferentes populações e *sampradayas* num nível nacional e transnacional, o *puja aarti* contribui para a disseminação de um sentimento de identificação e de pertença ‘hindu’ que, além de se constituir como global, contribui para a aproximação de populações com origem diferenciada do ponto de vista regional, social (castas distintas) e mesmo nacional (indo-descendentes com diferentes nacionalidades, NRIs, PIOs). Adicionalmente, a conexão com a ideologia nacionalista indiana (um trabalho de investigação só por si desmesurado, mas necessário, tal como aludido no ponto 2.8.), contribui para a perpetuação e disseminação de identificações com a nação indiana que, independentemente das versões de uma Índia moderna e liberal disseminadas pela indústria cinematográfica (sobretudo a indústria Bollywood), continua a ser uma Índia representada como primordialmente de base hindu, cuja matriz Sanatan Dharm assegura a disseminação e a reprodução desta lógica a nível nacional e transnacional. Nesta perspectiva, independentemente da *sampradaya* ou divindade de eleição por parte de cada crente, as praxes ritualistas Sanatan Dharm, incluindo as orações, o ritual *aarti*, a prática de *bhajan/kirtan* e de outras formas de *bhakti geet* investem os indivíduos com identificações (sanatanistas, de *bhakti*, de *sampradayas* específicas, nacionalistas) e, sobretudo, com normas de comportamento e de conduta moral e cultural que são transmitidas por via da actividade expressiva – que contempla não apenas a adesão psicológica investida de carga emocional por parte de cada indivíduo, como também a própria envolvência somática com reflexo em modos de comportamento, práticas alimentares, hábitos de relacionamento social etc. É nesta óptica que se pode compreender o envolvimento com a dimensão *bhakti* (*aarti puja*, *bhakti geet* etc.)

enquanto ‘teologia de incorporação (*embodiment*)’ (Prentiss *ibidem*) que promove a participação activa no culto e a valorização da experiência humana, mesmo correndo-se o risco disso espoletar recriações por vezes distintas e idiossincráticas da prática religiosa, em função das necessidades e circunstâncias de cada sujeito. Neste quadro, é importante salientar e verificar que os diferentes manejos de identificação com a Índia moderna (cosmopolita e liberal), mas também tradicional (religiosa, e com um vasto passado histórico e cultural), não apenas não entram necessariamente em contradição no quotidiano dos indivíduos, como estes manipulam convenientemente esses diferentes manejos de forma consciente e estratégica. Isso sucede porque os sentidos transmitidos pelo ritual e pelo *pujari* que o oficia, por muito conscientemente determinados e fixos (por parte das hierarquias religiosas), mantêm sempre uma dimensão de ambiguidade por parte do receptor que, por via da sua subjectividade íntima, pode invocar sentidos divergentes ou mesmo discrepantes relativamente à prática experienciada (p.ex. a realização de um *aarti* em contextos de culto a Krishna pode não deixar de espoletar a prática de possessão por parte de um devoto crente na Deusa e na capacidade desta para o incorporar; ou a devoção *vaishnav* não impede que uma parte dos devotos mantenha práticas consideradas transgressivas, como a ingestão de carne e o uso do tabaco) – o que vai mais uma vez ao encontro da sugestão de Prentiss (*ibidem*) de que o agenciamento dos indivíduos constitui uma premissa fundamental para a compreensão da dimensão incorporada (*embodied culture*) da devoção *bhakti* e do hinduísmo de uma forma geral.

A dimensão inter-subjectiva dos discursos e das práticas religiosas associadas a *bhakti* é particularmente evidente na conceptualização e nos significados atribuídos à prática de *bhajan kathiyawadi* na diáspora. Além das conotações religiosas, o *bhajan kathiyawadi* é também identificado com práticas *lok geet* e contempla uma interacção densa entre práticas expressivas gujaratis (*bhajan, sakhi, doha, chaand*) que mobilizam, articulam e combinam referenciais devocionais com mitologias nacionalistas e com diegeses tradicionais da cultura e da história do Gujarat, fazendo com que este estilo actue na ambiguidade entre categorias antagónicas (cultura religiosa/cultura *folk*; alta/baixa cultura; *shatrik/laukik* etc.). Também para a análise de *bhajan kathiyawadi* na diáspora hindu-gujarati é relevante compreender a particularidade de cada contexto específico, tal como proposto na análise das práticas em torno de *hindi filmi*, no capítulo anterior. Se em Lisboa a prática de *bhajan kathiyawadi* (usualmente executada por castas de Diu ou de estatuto social categorizado como inferior na hierarquia social hindu



de castas) desperta por vezes alguma desconfiança por parte de castas ou agenciamentos individuais com ensejos de ascensão social por via da adesão a versões *shatrik* do hinduismo; em Londres, esta prática é estrategicamente valorizada enquanto prática associada à ‘autenticidade cultural do território do Gujarat’, estimulando a adesão de todo o espectro de castas, incluindo castas do topo da hierarquia social, como *patel* e *lohana*. É nessa perspectiva que se compreende que, no contexto inglês, grupos de *bhajanik* constituídos por músicos de várias castas (incluindo castas de Diu) sejam convocados para *satsangs* de castas específicas (incluindo *patel* e *lohana*) ou de associações de famílias, numa lógica não apenas enquanto rotina de reprodução das práticas religiosas e de prestação de serviços rituais (p.ex.: *shradanjali*), mas também enquanto estratégia de instrução das gerações mais novas nas práticas culturais e religiosas do Gujarat. Neste contexto, as categorias *londoner/portuguesiá* perdem a sua operacionalidade (ao contrário do que por vezes sucede nos contextos musicais *hindi filmi*), valorizando-se a experiência do músico *bhajanik* enquanto detentor e transmissor do repertório religioso e das tradições gujaratis. Tal como sugere a análise do estudo de caso do grupo Bapa Sitaram Bhajan Mandal, o facto de alguns destes grupos de *bhajan* deterem filiações com *sampradayas* específicas sedeadas no território do Gujarat, com elas mantendo relações de filiação ritual e religiosa (frequentemente tendo como contrapartida a remessa para o território indiano de somas monetárias resultantes de actividade de *satsangs* no território da diáspora), contribui para a continua manutenção e/ou renovação de identificações religiosas, mas também para a constituição ou expansão de redes vasculares de sociabilidade e de mutualidade nos espaços da diáspora. Esta propensão é também acentuada por via da circulação de fonogramas gravados pelos próprios grupos de *bhajan*, por cantores amadores ou semi-profissionais, fonogramas estes distribuídos pelos diferentes nódulos migratórios através de redes formais (comércio de retalho) ou informais (doação e circulação de fonogramas em instituições religiosas ou de casta e entre familiares e amigos), o que contribui para a estruturação de narrativas colectivas (familiares, de casta, do grupo sócio-histórico) com um referencial na diáspora e acentuando o vínculo entre os espaços migratórios e o território do Gujarat. Mais uma vez, o recurso a uma etnografia multi-situada permite a aquisição de uma perspectiva macro que dá conta das interconectividades humanas e culturais entre as geografias da diáspora num mundo globalizado, mas também das cisões, fragmentações e perspectivas e processos específicos e localmente circunscritos.

## V

### **Práticas Coreográfico-Musicais e Identidade: Diferentes Manejos da Cultura Expressiva Enquanto Prática Incorporada**

#### **5.1. Da concepção da dança enquanto prática universal à análise da dança enquanto prática incorporada: Os contributos da Musicologia, da Etnomusicologia e da Etnocoreologia**

No campo da Musicologia, o estudo *World History of the Dance*<sup>311</sup> (1937), de Curt Sachs constituiu uma tentativa comparativista no domínio das danças de várias tradições culturais do planeta, numa perspectiva histórica desde a pré-história ao início do século XX (Foster 2009). A metodologia empregue animou o seu argumento de que dança constituía um fenómeno pan-humano que reflectia não apenas o entusiasmo do corpo pela vida, como também a vitalidade social e espiritual que animava os indivíduos (*ibidem*: 4). Todavia, enquanto académico associado a uma linha positivista num período caracterizado por lógicas coloniais e sócio-evolucionistas que enfatizavam a supremacia do homem branco sobre os demais, o pensamento de Sachs é similarmente marcado por uma óptica evolucionista e estática relativamente à grande maioria das tradições de dança. Na sua interpretação, excepto na Europa ocidental onde a matriz civilizada teria feito evoluir as práticas coreográficas, a generalidade das danças não europeias teriam permanecido inalteráveis ao longo dos séculos, acentuando assim uma matriz ‘essencial’ e primitivista das práticas culturais dos povos extra-europeus. A prática da dança estaria deste modo associada a práticas corporais instintivas e inatas a todos os humanos, sobretudo os de áreas mais afastadas da civilização, cujo uso do corpo seria empregue de modo menos disciplinado e ditado por costumes culturais locais, mas cujas práticas facultavam uma “experiência universal da transcendência” e uma “alternativa à vida quotidiana” (*ibidem*).

Como realça também Foster, o panorama de uma origem e prática universal das danças foi abordada com uma metodologia comparativista que aproximava o estudo do corpo numa perspectiva mecanicista, categorizando posições, formas e movimentos corporais de acordo com associações à geometria, daí resultando movimentos curvos,

---

<sup>311</sup> Originalmente publicado com o título *Weltgeschichte des Tanzes*, em 1933.

rectilíneos, circulares, etc. Como salienta a mesma autora, apesar desta didáctica ter inspirado etnomusicólogos como Alan Lomax (1915-2002) no seu projecto comparativista, Cantometrics<sup>312</sup>, e teóricos da dança como Rudolf von Laban<sup>313</sup> (1879-1958), esta metodologia, mau grado a sua aspiração universalista, não permite determinar os valores e os significados que as rotinas coreográficas e os regimes corporais representam para os próprios performers e para os sujeitos das culturas em causa<sup>314</sup>, o que contribui para o entendimento do corpo de uma forma homogénea ancorada em categorias universais. Para empregar uma hermenêutica familiar à Etnomusicologia, trata-se de não ser possível apreender a perspectiva émica das práticas, obliterando assim a compreensão mais aprofundada e relacional do(s) objecto(s) de análise. Além disso, como acentua ainda Foster, o paradigma comparativista assenta em todo um pressuposto de hierarquia cultural que se distribui das culturas mais primitivas para as mais complexas, segundo uma lógica de progresso histórico contínuo (*ibidem*: 6), conceptualizando em pólos opostos as sociedades de tradição oral e as sociedades literadas e civilizadas da Europa e da América do Norte (Buckland 2006).

O trabalho de John Blacking em torno das práticas expressivas do povo Venda na África do Sul viria a sugerir novos paradigmas para a Etnomusicologia e para o estudo da dança e do comportamento expressivo, ao abrir caminho para o estudo da dança enquanto actividade que, sendo comum a toda a espécie humana, permite a comunicação e a experiência do quotidiano por via de aspectos da experiência corporal que frequentemente não passam pela comunicação verbal, ou que não podem ser

---

<sup>312</sup> Cantometrics trata-se de uma metodologia de análise de música/canções que procura estabelecer correspondências entre especificidades das tradições musicais de várias culturas do mundo com características da organização social de cada uma dessas culturas, de modo a constituir uma taxinomia das categorias de expressão humana (cf. tb *Cantometrics*, na Wikipedia). Para o assunto em análise neste capítulo, o trabalho de Lomax estabeleceu padrões de correspondência entre posturas e movimentos de práticas de dança de vários pontos do mundo com o repertório de movimentos mobilizado em actividades quotidianas de subsistência. Nesta lógica, tal como salienta Foster, a dança é examinada como uma prática de performance do corpo que tem correspondência com outras actividades corporais que marcam o *habitus* da sociedade em causa.

<sup>313</sup> Rudolph von Laban foi o autor do sistema de transcrição do movimento humano, Labanotation, e do próprio sistema teórico de análise do movimento humano, Laban Movement Study. De acordo com Landa (2003), Laban propôs o seu sistema em 1904 e publico-o em 1928 (*Kinétographie*), empregando uma lógica semelhante à proposta de Erich von Hornbostel e Curt Sachs para a classificação dos instrumentos musicais, publicada em 1914 (*Zeitschrift für Musik*).

<sup>314</sup> Foster (*ibidem*) menciona ainda o trabalho de Pegge Vissicaro no âmbito da informática aplicada à etnocoreologia, segundo uma metodologia comparativista. Segundo a autora, apesar dos trâmites em que se baseia o trabalho de Vissicaro não se basearem numa hierarquização de sistemas culturais, os critérios para análise da dança assentam numa série de critérios universais aplicados a movimentos do corpo, não se distanciando assim significativamente dos postulados de Sachs e de Lomax.

expressos por palavras (Blacking 1988). Nesse sentido, a hermenêutica de Blacking constituiu uma oportunidade para a concepção e análise da dança (ou das práticas percebidas como dança) enquanto práticas incorporadas, resultantes da intrincada relação entre mente, corpo e relações sociais. O seu horizonte teórico abriu também espaço para a conceptualização da dança e do ritual enquanto formas de comportamento que fazem uso de técnicas específicas do corpo, consubstanciando assim a necessidade de examinar igualmente as fundações biológicas da construção social da realidade. Esta sua proposição foi expressa e aprofundada através dos estudos que encetou em torno do que denominou por ‘the anthropology of the body’. No texto introdutório ao livro colectivo sobre esta mesma temática do qual foi editor, Blacking explanou algumas das premissas para uma antropologia com ênfase no corpo que abrangem o estudo da dança:

- Enquanto parte de organismos sociais<sup>315</sup>, os indivíduos detêm formas de percepção sensorial e de comportamento e partilham estados somáticos que, por via de interacções de ordem variada, permitem a comunicação da experiência interna em formas visíveis e externas de transmissão do saber através de processos que frequentemente não requerem o uso da linguagem falada ou sequer de conceitos linguísticos (Blacking 1977: 9). Nesse sentido, a linguagem (oral, escrita) constitui apenas uma de várias formas de comunicação e de transmissão de saber (apesar de eventualmente dominante), a par de outras como a música, a dança, rituais, comunicação corporal etc.

- As formas não verbais de interacção são fundamentais para o sentimento de ser social.

- Os padrões de interacção entre corpos em contextos diferenciados facultam a criação de comportamento e de acções humanas que não são mais do que extensões de possibilidades que já se encontram presentes no corpo biológico. Todavia, sem essas interacções entre indivíduos, as potencialidades oferecidas pelo corpo poderão nunca despertar.

- Similarmente em linha com a proposta fenomenológica de Merleau-Ponty e com proposições de autores que se dedicam ao estudo da incorporação (tal como alguns dos casos expostos mais atrás), Blacking propõe igualmente a

---

<sup>315</sup> Ancorado na proposta estrutural funcionalista de Émile Durkheim de que uma sociedade mais do que uma entidade nominal (ou um organismo uno) criado pela razão, é constituída por um sistema de forças activas, como uma espécie de fenómeno biológico resultante do processo de evolução, Blacking atesta que esse sistema de forças activas constitui um facto social que tanto constrange como cria comportamento (Blacking 1977: 8).

inseparabilidade da mente e do corpo nas análises das práticas culturais, nomeadamente as que incidem sobre a música e a dança, na medida em que é exactamente em contextos de práticas que envolvem o uso da música e da dança que é possível observar a mente em acção por via de movimentos dos corpos no tempo e no espaço (Blacking 1977: 18), enquanto comportamento observável que revela o que não é imediatamente evidente ou reconhecido pelo o próprio participante.

Também no campo das representações, as propostas de Blacking vieram no sentido de sugerir que o valor atribuído à dança ou a qualquer outra forma expressiva reside não (ou nem sempre) no seu significado (ou significados), que frequentemente nem sequer são conhecidos pelos participantes ou performers, mas sim na possibilidade do indivíduo poder participar numa experiência colectiva e partilhar colectivamente os mesmos movimentos, sentindo-se assim membro de pleno direito integrado no grupo<sup>316</sup>. Significa isto que as práticas podem deter um determinado sentido específico (inclusivamente político) mas essa circunstância pode ser ultrapassada (ou secundada) por via do poder da experiência (física e de participação) gerada nos participantes. Esta hermenêutica, além de ter colocado a ênfase na experiência da performance (experiência corporal que remete para uma prática incorporada) como principal fonte de significado para performers e espectadores (Reily *ibidem*), remete ainda para outra das contribuições de Blacking para a análise da cultura expressiva, ou seja o poder das práticas que envolvem a música e a dança para operarem simultaneamente tanto no sentido de corroborar posições, como no sentido de operarem uma dimensão transformativa: «‘[i]t is in the tension between the “endorsing/confirming” and the “transforming” positions that Blacking’s legacy should really be sought’, as both of these forces can operate simultaneously.» (Reily 2006: 13).

---

<sup>316</sup> Como nota Reily, o próprio John Blacking ao estudar as canções infantis do povo Venda admitira que, mais do que o conteúdo que encerravam, o valor dessas canções para as crianças residia na sua capacidade para as cantar, sendo assim aceites enquanto membros do grupo etário e tornando-se dessa forma potencialmente elegível para a sociedade adulta. Analogamente, as canções e danças de iniciação feminina detinham mais valor pela experiência pessoal e social que a sua performance gerava: «Women who had forgotten most of what they might have learnt about the associated symbolism [of the dances of initiation] had not forgotten the experience of dancing: they talked of problems of co-ordinating movements and music, the closeness of others’ bodies, the excitement when the dance went well, the transcendence of altered time schedules and the sense of transformation from the physical to the social body that was experienced through contrasting movement styles (Blacking, 1985a: 86-87 in Reily 2006: 9).

Mas apesar das propostas analíticas e metodológicas de Blacking terem tido algum impacto no campo da Etnomusicologia e nalgumas reflexões no âmbito da antropologia do corpo, continuaram a persistir duas grandes linhas não só de analisar a dança como de encarar o próprio conceito de ‘dança’. A clássica referência bibliográfica da Musicologia, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tornava clara esta dissemelhança no início da década de 1980, ao destinar exactamente a entrada “Dance” (Sutton 1981) para os estudos relacionados com a ‘dança clássica’ europeia relacionada com o domínio da música erudita; remetendo as danças *folk* e extra-ocidentais para a entrada “Ethnochoreology” (Kaepler 1981). Além de denotar uma concepção evolucionista e hierarquizada do conceito de cultura e de “arte”<sup>317</sup>, herdada do século XIX mas ainda algo persistente na actualidade, esta opção editorial torna também claro o facto de ser precisamente a Etnocoreologia a disciplina que, a par da Etnomusicologia, mais tem contribuído nos últimos anos para uma abordagem inter-disciplinar e abrangente aos estudos sobre dança.

Partindo da tradição dos estudos folcloristas desde o século XIX (centrados particularmente em preocupações de classificação, sistematização e difusão – Kaepler *ibidem*), a Etnocoreologia beneficiou ao longo das últimas décadas do contributo de várias áreas académicas como a Antropologia Cultural e Social<sup>318</sup>, a Linguística<sup>319</sup> e a própria Etnomusicologia via John Blacking, mas sobretudo da Etnografia da Dança, disciplina associada aos Performance Studies emergentes precisamente do departamento de Performance Studies da New York University na década de 1990, o que, em articulação com disciplinas como Feminist Studies, Queer Studies e a Antropologia pós-estruturalista em forte disseminação a partir dos EUA a partir da década de 1980, permitiu repensar e desenvolver igualmente uma metodologia do estudo da dança capaz

---

<sup>317</sup> Como lembra Buckland, a definição de cultura avançada pelo poeta e crítico cultural vitoriano, Mathew Arnold, enquanto “o melhor [do que foi] pensado e dito”, enfatizava o conceito de “alta cultura” como englobando a arte e as práticas do agrado dos círculos aristocráticos e burgueses, usualmente com uma ênfase eurocêntrica e colonialista, acentuando a oposição entre as expressões artísticas populares ou vernáculas e as consideradas ‘superiores’ do campo da “alta cultura” (*ibidem*: 8).

<sup>318</sup> Particularmente com o importante contributo do antropólogo americano Franz Boas, com a sua rejeição do uso de valores universais (Kaepler *ibidem*) e a especial ênfase não apenas na especificidade cultural como também na necessidade de entender a cultura como uma complexa rede de relações, para não falar na importância concedida ao trabalho de investigação bi-faseado (trabalho de campo e posterior análise dos materiais e produção de texto), além da utilidade da observação participante. O seu legado viria a ser perpetuado em antropólogos como Melville Herskovits e Margaret Mead e.o., e etnomusicólogos como Alan Merriam, e.o. (Landa 2003).

<sup>319</sup> Kaepler (*ibidem*) indica o contributo central do linguista e antropólogo, Kenneth L. Pike, que propôs a distinção entre a análise émica (no original, *emic*, de *phonemics*) e ética (*etic*, de *phonetics*) nos estudos linguísticos, de modo a distinguir a análise dos sentidos das palavras das representações concretas das mesmas por via dos seus sons. Esta proposta encontraria receptividade na Etnomusicologia e seria acomodada às linhas analíticas desta disciplina.

de levar em consideração as práticas do corpo e da experiência corporal enquanto manifestações incorporadas (Buckland *ibidem*). Esta tendência foi igualmente acompanhada por um redireccionar do foco dos estudos sobre dança, evidenciado a necessidade de abordar o movimento estruturado associado com o som (tal como presente nas variadas culturas), não unicamente enquanto forma de entretenimento condensada e resumida no termo “dança”, mas como parte de um sistema mais amplo de relações culturais, mundivisões e práticas quotidianas dos indivíduos (Kaeppler *ibidem*). Esta hermenêutica implica questionar o próprio conceito de “dança” de modo a operacionalizar uma perspectiva que transite da noção europeia e norte-americana de ‘movimento corporal associado com música’, para uma perspectiva mais alargada que conceba o estudo não de ‘dança’, mas do movimento corporal estruturado e associado com som (também ele estruturado e conceptualizado enquanto ‘música’), enquadrado no âmbito mais alargado de todo um sistema estruturado de movimento que inclui também outros processos criativos de manipulação do corpo humano no tempo e no espaço, como rituais religiosos e seculares, cerimónias, jogos, práticas de entretenimento, etc. (*ibidem*; 1998: 311)<sup>320</sup>. Como sugere Kaeppler, esta abordagem adquire sentido porque o movimento estruturado é em si mesmo um sistema de conhecimento, socialmente e culturalmente construído, que resulta de todo um sistema de actividade mais amplo (*idem*), o que implica que os sistemas de movimento encerrem em si conteúdo estruturado dificilmente acessível por via de análises centradas primordialmente na música (som estruturado) e no movimento corporal (geometrias corporais), como ‘textos’ lidos e reconstruídos fora do contexto. Nesta lógica, Kaeppler recupera a proposta da Etnocoreologia, que propõe pensar a dança enquanto:

“...a multi-faceted phenomenon that, in addition to what we see and hear, includes the invisible underlying system, the processes that produce both the system and the product, and the sócio-political context” (Kaeppler 1981; também 1998: 311).

---

<sup>320</sup> Algumas categorias de movimento estruturado são complexificadas por estarem associadas com som (ou música) e/ou texto escrito ou de transmissão oral. Contudo isso não significa necessariamente que tais movimentos estruturados possam ser conceptualizados enquanto dança, apesar da disseminação de discursos académicos e jornalísticos produzidos no ‘ocidente’ que conceptualizam enquanto dança o movimento estruturado associado à música, terem contribuído para que muitas culturas passassem a empregar indiscriminadamente esse termo para formas de movimento estruturado que até então não recebiam essa designação.

Por conseguinte, parafraseando ainda Kaeppler, as práticas culturais por via do agenciamento corporal estruturado constituem representações visuais de relações sociais mais alargadas, são parte integrante de sistemas estéticos complexos, detêm significados que remetem para estruturas mais profundas da sociedade e de contextos não associados à dança, e podem contribuir para a compreensão de valores culturais (1998: 311). Mas se movimentações corporais distintivas constituem artefactos culturais que consolidam a ideia de pertença a uma cultura ou grupo específicos, podem também, no entanto, ser mobilizadas para actividades distintas do seu propósito original, mudando inclusivamente o significado ou mesmo perdendo a sua significação enquanto pontos de referência da identidade cultural.

Numa leitura exterior a Kaeppler mas ainda a ela devedora, é nesta óptica que o estudo da dança – ou, posto de outra forma, das práticas expressivas que interligam formas estruturadas de movimentar o corpo com sistemas musicais e poéticos – constitui igualmente uma forma privilegiada de inquirir sobre os diferentes manejos identitários dos grupos e dos indivíduos. Ou seja, tal como sucede com as práticas musicais, também as tradições e sistemas coreográficos constituem formas não apenas de expressar modelos culturalmente específicos de identidade colectiva ou étnica e de auto-representação (pessoal), como podem ainda evidenciar modos como as múltiplas dimensões das representações identitárias (género, afiliação social, geração, agenciamento pessoal etc.) podem ser evidenciadas, disputadas e negociadas<sup>321</sup>. Trata-se de pensar a dança como uma complexa actividade social culturalmente padronizada do ponto de vista físico, emocional e cognitivo, mas igualmente aberta às subjectividades e produção de sentido ao nível pessoal e colectivo.

## **5.2. Os estudos de dança indiana e as danças gujaratis**

Como comenta Buckland (na esteira de uma interpretação que se tornou recorrente na teoria crítica e social de várias disciplinas académicas), até meados do século XX os focos de inquirição académica no âmbito das artes e das humanidades

---

<sup>321</sup> Como propõe Foster, na sequência dos olhares de Sachs e Lomax, uma parte substancial dos estudos sobre dança até há relativamente poucas décadas (ou mesmo anos?), apenas concebiam a dança enquanto prática que reflecte significados e valores culturais, e não enquanto actividade que pode contribuir activamente para a construção desses mesmos significados e valores (*ibidem*: 7).



recaíam predominantemente em objectos, assuntos e práticas que reuniam consenso enquanto detendo superior valor estético por parte das elites sociais de cada nação ou sociedade (2006). Tal propensão aplicava-se igualmente a disciplinas como a Etnografia e os estudos folclóricos, que contribuía analogamente para a manutenção de desigualdades de poder no âmbito dos processos coloniais e nacionalistas. Este raciocínio permite compreender o predomínio da dança clássica – ou ballet – na academia europeia (tal como se verificou com o predomínio da música erudita), por constituir o alegado cânon das práticas coreográficas, cuja criatividade, individualidade (a figura do coreógrafo, artista) rigor e nível de sofisticação, contrastaria com as ‘expressões espontâneas’ do espírito das danças populares, ancoradas numa tradição arcaica, oral e primitiva, que interessava preservar ou mesmo resgatar enquanto marcadores de identidades étnicas, regionais ou nacionais perante a ameaça de contaminação pelo avanço da modernidade, mas situadas num patamar civilizacional inferior na lógica sócio-evolucionista (*idem*). Dito de outro modo, a academia europeia continua, em muitos casos, a acentuar a vertente racional, estruturada, estética e disciplinada das danças europeias, nomeadamente no domínio da ‘dança clássica’, ou ballet; em contraste com as danças de culturas externas ao domínio da ‘arte’ (as danças populares ou *folk*) e à Europa ocidental, perspectivadas em larga medida numa lógica essencialista e em torno de discursos de autenticidade que frequentemente as representam como genuínas práticas culturais das comunidades de que são originárias. Como realça Foster (*ibidem*), esta tendência é ainda actualmente visível ao nível dos departamentos de dança de várias universidades, onde as danças que fazem parte do currículo dos cursos estão associadas com discursos artísticos, estéticos e técnicos desprovidos de conotações sociais e políticas, contrastando com as ‘noites culturais’ organizadas nas mesmas universidades, onde as práticas coreográficas mobilizadas constituem marcadores de distinção cultural<sup>322</sup> e estão associadas ao quotidiano contemporâneo dos indivíduos e aos seus estilos de vida (*ibidem*: 5).

Numa linha de raciocínio semelhante, Grau (2003) enfatiza de modo pertinente o facto do discurso independentista indiano, apesar de ter sido construído em oposição ao imperialismo inglês e ao discurso orientalista colonial, não se ter libertado dessa mesma

---

<sup>322</sup> Durante o período de investigação de campo na cidade de Londres não foi incomum deparar com anúncios de noites de danças gujaratis organizadas em algumas faculdades pela associação de estudantes em conjunto com grupos de estudantes de genealogia gujarati das faculdades em causa, mas sem que essas danças fizessem parte dos currículos de cursos superiores, exactamente por se situarem no domínio da dança popular.

lógica orientalista e imperialista, até mesmo perpetuando-a, ao continuar a enfatizar a dança clássica indiana como parte de todo um passado ancorado em noções de pureza, autenticidade e verdadeira espiritualidade com raízes nas antigas escrituras<sup>323</sup>. Nesse sentido, no processo de sanscritinização da música e da dança, as elites sociais indianas que estudaram na Europa e estiveram na base do nacionalismo indiano elegeram a dança enquanto instituição aviltada pelo domínio colonial mas capaz de ilustrar um passado imaginado e representado como glorioso. Como salienta ainda Grau, esta interpretação do passado foi reiterada por dançarinos e estudiosos de dança indiana pelo menos até à década de 1980, encontrando-se ainda disseminada no período contemporâneo, se bem que com várias nuances e adaptações (locais, institucionais, pessoais etc.).

É provavelmente no seguimento desta lógica que os estudos sobre dança indiana em vários domínios disciplinares (Dance Studies, Performance Studies, Cultural Studies, Etnomusicologia) etc. incidem primordialmente nas práticas coreográficas associadas à tradição clássica (p.ex.: *Bharatanatyam*, *Kathak*, *Kathakali*, *Odissi*, *Manipuri* etc.) e à tradição erudita contemporânea (Katrak 2011). As práticas de dança associadas a contextos populares – tanto as danças qualificadas como *folk* (incluindo as danças religiosas), como as práticas híbridas de dança associadas à indústria cinematográfica (usualmente condensadas na designação ‘dança Bollywood’) – apenas nos últimos anos têm começado a ser alvo de inquirições mais aprofundadas no âmbito académico, nomeadamente no que respeita às práticas coreográficas entre migrantes de genealogia sul asiática (David 2007a, 2007b, 2010).

Na verdade, apesar de ser possível assinalar nas diversas diásporas com origem no território indiano a prática e o incentivo à aprendizagem de estilos coreográficos associados à tradição clássica<sup>324</sup>, pelo menos no que diz respeito aos hindu-gujarati, o quotidiano das populações continua a ser maioritariamente marcado por formas ritualizadas colectivas de performance e de exibição do corpo, como é o caso da performance de coreografias de origem popular associadas a práticas regionais e religiosas, e por práticas coreográficas ancoradas em modelos fornecidos pela cultura popular massificada (p.ex.: coreografias associadas à indústria Bollywood de cinema). A ubiquidade e o impacto destas formas de performance do corpo, além de permitirem

---

<sup>323</sup> Para uma análise destas temáticas no âmbito específico da Antropologia e da História, cf. p.ex.: Inden (2000/1990), ou Dirks (2001).

<sup>324</sup> Cf. p.ex.: David 2012 sobre a prática do *Bharatanatyam* entre os hindus Tamil do Sri Lanka na cidade de Londres; ou Rajan 2008 sobre a prática e ensino de dança clássica indiana em Singapura.

desmistificar a associação dos hindu-gujarati a práticas associadas às danças clássicas indianas apenas com base na sua filiação étnica e histórica (o ser ‘indiano’<sup>325</sup>), justifica e torna pertinente perscrutar este tipo de práticas enquanto indicadores essenciais de processos complexos de identificação e de representação identitária pessoal e colectiva. Nessa perspectiva, a análise dos processos associados às práticas coreográficas permitem deslindar:

- a complexidade dos processos de identificação e de representação identitária com particular ênfase em actividades que envolvem a dimensão somática, ou o corpo performático, do grupo e dos indivíduos envolvidos em formas rituais e coreográficas de âmbito religioso e popular.

- estratégias e posicionamentos identitários pessoais e colectivos, nomeadamente no que concerne a códigos de comportamento somático pessoal e grupal.

- Negociação e regulação de hierarquias intra-grupais.

- regulamentações de relacionamento entre géneros;

- estabelecimento de fronteiras identitárias e culturais entre grupos populacionais em contextos de socialização multicultural (como se verifica nas grandes metrópoles), nomeadamente por via do estabelecimento de fronteiras de inclusão e de exclusão.

### **5.3. A centralidade do festival *navratri*: danças sagradas e cultura incorporada**

O universo expressivo dos hindu-gujarati integra igualmente práticas que incluem movimentações codificadas do corpo a nível pessoal e colectivo, práticas essas usualmente agrupadas do ponto de vista émico na categoria abrangente de ‘danças’, também designadas frequentemente enquanto ‘danças religiosas’, ‘danças tradicionais’ ou ‘danças gujaratis’. A própria terminologia empregue emicamente permite confirmar o investimento na significação simbólica identitária (ao nível religioso, cultural e regionalista) destas práticas, tanto pela população hindu-gujarati dispersa pelas diversas geografias migratórias, como pelas próprias políticas culturais do governo do Gujarat.

---

<sup>325</sup> Deter uma afiliação étnica Indiana não significa aderir quase automaticamente às práticas coreográficas indianas clássicas, ou conotadas com o domínio da música e das danças eruditas, mau grado a ampla disseminação de discursos orientalistas e remanescentes do orientalismo (p.ex.: perspectivas espiritualistas *new age*), que perpetuam a conotação da afiliação étnica com a prática erudita da música (p.ex.: a música de Ravi Shankar) e da dança (p.ex.: a dança clássica Kathak).

Os termos *garba* e *dandiya-raas* sintetizam simbolicamente esta relação densa entre identidade religiosa, regional e cultural no universo expressivo hindu-gujarati, e denominam as danças (ou as práticas coreográficas) dominantes entre o conjunto de práticas coreográficas que evidenciam de forma intensa modalidades de movimentação estruturada do corpo com recurso à prática musical e à poesia (texto literário e de tradição oral), frequentemente (embora nem sempre) em contextos de rituais religiosos, cinética e sinestésicamente carregados.

Apesar das coreografias *garba* e *dandiya-raas* serem usualmente reconhecidas enquanto marcadores centrais da cultura expressiva e identitária da população hindu-gujarati (e pan-gujarati de uma forma mais alargada, integrando crentes de outras religiões), ao longo das décadas (nomeadamente a partir dos últimos 20 a 30 anos), têm surgido e circulado no território do Gujarat e nas diversas geografias da diáspora práticas coreográficas associadas a manifestações populares de entretenimento, mantendo, no entanto, alusões directas ou indirectas à identidade religiosa hindu e regionalista gujarati, como é o caso das coreografias *ranjanu*, *jabli* e *sanedo*, e.o., além de variantes das já mencionadas práticas coreográficas *garba* e *dandiya-raas*. Circulando por via mediatizada (filmes, videogramas, emissões de canais televisivos direccionados para o segmento gujarati de mercado e, mais recentemente, via redes sociais, como o YouTube e o Facebook), ou através da circulação músicos e de migrantes entre os espaços da diáspora, estas formas coreográficas evidenciam a vitalidade e a diversidade da cultura expressiva gujarati e concorrem para a reiteração e actualização da própria identidade gujarati entre os diversos segmentos populacionais e geracionais. Estas modalidades coreográficas podem ser performadas em diversas ocasiões festivas e rituais, como casamentos, celebrações cíclicas do calendário religioso, festividades regionais, eventos comemorativos familiares etc. Todavia, é durante o ciclo religioso festivo Navratri, usualmente designado como ‘Festival Navratri’ (*Navratri Utsav*), que várias destas formas coreográficas são executadas, mantendo, no entanto, uma estruturação hierarquizada na sequência das performances, desde as práticas mais directamente relacionadas com a prática religiosa tradicionalmente associada a este período ritual (como as diversas variantes da dança *garba* e da dança *dandiya-raas*), até às práticas coreográficas de origem popular acima indicadas, incluindo ainda movimentos codificados adoptados das coreografias do cinema hindi ou de rotinas coreográficas apropriadas de produtos da indústria musical de circulação global.

O festival *navratri* constitui um dos pontos altos do calendário religioso hindu e da própria identidade cultural hindu-gujarati, constituindo um período ritual, cuja celebração compreende várias modalidades expressivas que exibem a ligação entre o corpo, o movimento estruturado, o som e a música, e a poesia ou texto literário associado à experiência ritual/religiosa. De acordo com a mitologia dominante e tal como o significado sânscrito da palavra indica (*nav* – nove; *ratri* - noites) o festival *navratri* tem a duração de nove noites de veneração da energia divina feminina, nomeadamente sob a forma de nove das várias emanações de Mataji<sup>326</sup>, a Deusa Mãe<sup>327</sup>, portadora e doadora de Shakti (energia primordial que permite a vida<sup>328</sup>), culminando na cerimónia *havan* (cerimónia de oblação pelo fogo dedicada a Mataji), realizada no décimo dia (*Dussehra*)<sup>329</sup>. Este período de culto ocorre quatro vezes ao ano, nos meses do calendário lunar hindu de Posa Mass (correspondente no calendário gregoriano aos meses de Janeiro ou Fevereiro), Chaitra Mass (Março ou Abril), Assath Mass (Junho ou Julho) e Asso Mass (Setembro ou Outubro), o que ilustra a centralidade do culto à

---

<sup>326</sup> O panteão de divindades femininas veneradas no território do Gujarat é vasto e diversificado. Ao longo da investigação foi possível depreender que algumas delas possuem maior centralidade devocional, como Ambe Ma, Durga, Saraswati, Lakshmi, Gauri, Santoshi Ma, Bahuchara Mata, Bhairavi, Kali. Thompson apresenta mais exemplos (1987: 209, nr2).

<sup>327</sup> As divindades femininas detêm denominações que variam consoante as regiões da Índia. No território do Gujarat e na sua diáspora, Mataji é a designação dominante para Deusa Mãe.

<sup>328</sup> Embora o termo Shakti seja também frequentemente empregue para denominar a própria divindade tutelar feminina.

<sup>329</sup> O vínculo entre as divindades femininas e a essência que permite a vida, acentua a perpetuação de antigas crenças rituais no território do Gujarat que, de acordo com evidências arqueológicas, remontam ao período da civilização do Vale do Indo (3600-1900 a.c.), nomeadamente à civilização Harappan, cujo culto à Mãe Terra (que talvez possa constituir o equivalente ao culto da figura feminina - condensada no termo geral, Vénus -, na Europa pré-histórica) e a formas genitais femininas e masculinas poderão ter sido assimiladas pela civilização védica após as invasões arianas (após 1200 a.c.) e codificadas nos escritos sagrados (Vedas), que por sua vez vieram a fornecer um suporte indispensável para uma parte substancial das interpretações religiosas associadas ao hinduísmo nos períodos posteriores, até à época contemporânea. Segundo Sivaramamurti (1975), Shattuck (1999), as ligações entre as práticas religiosas da civilização do vale do Indo e as que caracterizam a civilização dos Vedas podem ser encontradas noutros tipos de práticas rituais e devocionais, como o culto a animais (cobras, touros, etc.) e plantas (*tulsi*), o culto de elementos como a água e o fogo (incluindo oblações cerimoniais) e o próprio culto ao sol. Jones e Ryan (2007) levantam a possibilidade de algumas destas práticas remontarem ao período neolítico (4000 a.c.). Todavia, a absorção de elementos das culturas do vale do Indo pela civilização ariana é um debate que permanece em aberto e em acesa disputa, nomeadamente entre linhas académicas exteriores ao território indiano (e de certo modo continuadoras do conhecimento colonial) e novas perspectivas desenvolvidas em academias indianas nos últimos anos. Estas últimas acentuam a continuidade entre as civilizações antigas que habitaram o vale do Indo e a civilização que desenvolveu os Vedas (*idem*), rejeitando assim o conhecimento dominante do período colonial que concebia o surgimento do hinduísmo como um conjunto de práticas e de doutrinas introduzidas na Índia por populações de origem indo-europeia. Todavia, como salienta também Shattuck (*ibidem*), os Vedas não apresentam, no entanto, grandes evidências de culto a divindades femininas enquanto divindades com maior centralidade na hierarquia religiosa.

forma divina feminina na cultura religiosa gujarati<sup>330</sup>. Todavia, as danças rituais são apenas tradicionalmente performadas no *Navratri* de Chaitra Mass (Mar./Abr.) e, sobretudo, no *Navratri* de Asso Mass (Set./Out.), que recai no final da estação das colheitas e é o mais popularizado, inclusivamente pela indústria turística gujarati.

Apesar de se tratar de um festival celebrado em diversas regiões da Índia, os festejos no estado do Gujarat são provavelmente os mais célebres, não apenas devido à vasta popularidade do culto ao sagrado feminino naquele estado indiano, como também devido à crescente disseminação<sup>331</sup> de tradições expressivas locais que envolvem a dança e a música nas comemorações deste ciclo ritual. Em todos os pontos do território, nomeadamente em metrópoles como Ahmedabad, Surat, Rajkot e, particularmente, na cidade de Baroda, as celebrações do *navratri* constituem ocasiões privilegiadas para a exaltação da identidade regional e religiosa (incluindo a promoção de divindades locais), funcionando igualmente enquanto plataformas de promoção e atracção turística (incluindo NRI e NRI Gujarati) e de atracção de peregrinos<sup>332</sup>. As festividades do *navratri* são replicadas em contextos da diáspora, por via de celebrações organizadas em contextos informais de casta ou do núcleo familiar, mas mais frequentemente em festejos organizados por associações de imigrantes hindu-gujarati, associações estas que podem estar organizadas por filiação de casta (p.ex.: Lohana Community – West London), inter-casta (p.ex.: Comunidade Hindu de Portugal), região (p.ex.: Diu Community of Southall) ou ainda celebrações obedecendo a políticas locais de promoção multicultural (p.ex.: celebração do *navratri* no Brent Town Hall, em Wembley, organizada pelo departamento cultural municipal, com admissão inter-casta e mesmo inter-étnica).

O uso político do ritual e a produção de vínculos de identificação religiosa e regionalista transversais a vários grupos da sociedade gujarati por via das celebrações

---

<sup>330</sup> Uma das interpretações teológicas associadas a este período ritual, dá conta do combate entre a Deusa Durga e o demónio Mahishasura (demónio búfalo) durante nove noites, culminando com a vitória da Deusa no décimo dia (*Vijayadashami*). Sendo criada pela trindade de divindades hindus (Brahma, Vishnu e Shiva), a pedido do Deus Indra, Durga estava equipada com a shakti (energia sagrada) que lhe fora conferida pela trindade divina.

<sup>331</sup> Graças aos media locais, nacionais e transnacionais indianos; às indústrias de entretenimento; e à acção de comunidades migrantes em diversas áreas do globo (p.ex.: por via de espectáculos de exibição de práticas culturais em contextos de celebração multicultural).

<sup>332</sup> O período do *navratri* constitui uma das ocasiões do ano considerada particularmente auspiciosa para o empreendimento de *yatras* – jornadas de peregrinação religiosa, usualmente empreendidas para zonas sagradas dos épicos hindus.

do *navratri* tem sido um assunto explorado por Basu<sup>333</sup>, mas são ainda escassas as investigações centradas práticas expressivas deste período ritual. Todavia, a análise da dimensão somática envolvida no processo de reprodução cultural (Appadurai 1996) através da performance das danças rituais, sobretudo *garba* e *dandiya-raas* – práticas centrais das celebrações do *navratri*, além da cerimónia *arti* (explorada no capítulo IV), permite evidenciar como a aderência às práticas coreográficas, mais do que simples manifestação de fé que representa uma prática secundária das celebrações, constitui, pelo contrário, uma circunstância indispensável a esse mesmo processo de reprodução cultural e de contínua produção e reformulação de identificações com categorias culturais de identidade religiosa, regional e mesmo nacional (a performance e renovação do sentimento de pertença enquanto hindu, gujarati e indiano). David (2007) chama a atenção para a relação simbiótica entre as formas de movimentar o corpo no período do *navratri* e a expressão religiosa hindu-gujarati, e de como a natureza repetitiva das movimentações corporais que se desenvolvem em torno de um altar situado no centro da arena performativa contribuem para a criação de um estado somático receptivo à prática da devoção e à concentração do corpo e da mente para a realização da cerimónia *arti* – ritual central de cada uma das noites de celebração. Bastos e Bastos (2001), reconhecendo a complexidade do período ritual *navratri*, propõem que a performance das coreografias rituais expõe e exhibe uma série de modalidades de relações entre os devotos e as divindades centradas em torno da imago da incorporação/anexação do ‘outro’ (o crente possuído pela divindade; os elementos masculinos pelos femininos em performances coreográfico-rituais). Trata-se assim de perspectivar as práticas

---

<sup>333</sup> Basu (2008) enfatiza como as celebrações do *navratri* no território de Kacchch (região mais ocidental do Gujarat) na década de 1990, foram transformadas num espaço celebrativo que estimulava o encontro e o contacto entre a população local, as populações desse território emigradas no estrangeiro (aí deslocando-se por motivos religiosos e familiares) e peregrinos, turistas e visitantes de outras regiões da Índia e do próprio território do Gujarat, contribuindo para uma reestruturação das suas relações sociais e para com o próprio território de Kacchch, por via do “patrocínio” (auxílio e amparo) ao longo do caminho que é prestado aos viajantes, peregrinos e turistas que aí se deslocam. O incentivo à peregrinação religiosa durante os dias de celebração do festival, nomeadamente em devoção à deusa Ashapura, contribuiu para a representação e a consolidação de um símbolo religioso regional que gera unanimidade e constitui um vínculo de identificação transversal a vários grupos sociais que podem assim sentir-se parte integrante tanto da “comunidade Kacchchi” translocal, como da própria família global hindu. Mas neste processo, a realeza do antigo reino de Kacchch, antigos patronos do ritual, perdeu centralidade, situando-se actualmente apenas como um entre vários patronos que empregam o ritual e as celebrações para adquirir e perpetuar relações de poder e ambições políticas. Esta tendência evidencia a expansão da ideologia *hindutva*, com consequente bramanização das práticas, como se tornou patente através da substituição do tradicional sacrifício do búfalo no oitavo dia do *navratri* (prática patrocinada pelo antigo rei da região), por práticas simbólicas de sacrifício, de orientação vegetariana, e que não envolvem a morte e o derramamento de sangue de animais (prática consentânea com práticas bramânicas do hinduísmo dominante e em ascensão entre classes médias indianas e gujaratis, e do próprio governo do estado do Gujarat, chfiado por Narendra Modi).

coreográficas associadas ao festival *navratri* enquanto performances da identidade religiosa, regional e étnica por via da movimentação estruturada dos corpos, de modo a equacionar como práticas somáticas incorporadas não apenas podem manifestar o sistema de movimento codificado de uma sociedade (David 2007b) ou do grupo, como permitem igualmente – para usar uma hermenêutica que se tornou comum em estudos de etnomusicologia – transmitir, representar, contestar ou reformular categorias culturais de identidade (David 2014 ; Williams 2008). Mas mais do que categorias culturais de identidade, a análise de práticas incorporadas por via de movimentos coreográficos, permite igualmente expor múltiplos processos de representação e de negociação de outras dimensões pessoais e colectivas da identidade, que envolvem género, grupo social, hierarquia de casta, sexualidade, grupo geracional, etc.

#### **5.4. *Garba* enquanto expressão de identidade cultural gujarati**

Apesar de designar uma prática expressiva que interliga práticas coreográficas, musicais, poéticas e movimentações corporais, o termo é comumente empregue, como indicado atrás, para designar uma dança originária do estado do Gujarat, vulgarmente associada a contextos rituais hindus e frequentemente reificada pelos discursos das políticas culturais e dos media como um dos principais símbolos culturais daquele estado – distinção que se perpetua na imaginação e na percepção da população local, mas também nos NRI e PIO de descendência gujarati<sup>334</sup>.

Como repara Thompson para a década de 1980, no território do Gujarat era e continua a ser comum a organização de competições de dança por parte de autoridade municipais e instituições sociais locais, de modo a acentuar e perpetuar a ligação a uma tradição cultural distinta e marcadora de uma identidade gujarati<sup>335</sup>. Os objectivos, métodos e procedimentos em causa nestes eventos são bastante semelhantes aos processos de folclorização e de reconstrução da tradição que ocorreram na Europa (cf. p.ex.: Bohlman 2004) e em Portugal (cf. p.ex.: Castelo-Branco e Branco 2003), com especial ênfase no factor competitivo, por via da avaliação, por parte de um júri, de várias componentes da performance dos grupos, nomeadamente a coreografia na sua ligação a uma (imaginada e percebida) tradição ancestral, mas também a

---

<sup>334</sup> Cf. [www.gujaratindia.com/about-gujarat/garba.htm](http://www.gujaratindia.com/about-gujarat/garba.htm)

<sup>335</sup> Thompson (1987) diagnosticou esta tendência na década de 1980 em vários pontos do território do Gujarat, propensão que se mantém na actualidade.



codificação corporal e gestual do colectivo de dançarinos e a própria indumentária usada – que deverá remeter para uma noção de autenticidade cultural. Como assinala Thompson (1987) estes processos de representação cultural foram particularmente evidentes no período pós-partição quando o território da Índia foi organizado em estados administrativos, que passaram a acentuar e a competir por especificidades culturais próprias. Nessa conjuntura sócio-histórica, *garba* passou a ser mobilizada como prática expressiva representativa do estado do Gujarat e da identidade cultural dos gujaratis<sup>336</sup>, porventura por se tratar de uma tradição ancestral de origem rural e particularmente confinada a zonas do actual território do Gujarat.

Esta circunstância está em conformidade com a proliferação de formas mais sofisticadas de *garba* coreografadas e apresentadas por trupes de dançarinos formalmente organizadas em festivais culturais no Gujarat e um pouco por toda a diáspora gujarati fora do território indiano. Na verdade, nos vários espaços da diáspora gujarati *garba* é também representado enquanto atributo cultural, tanto por via da sua constante mobilização nas rotinas rituais e celebrativas do quotidiano dos indivíduos, como através de performances formais (sobretudo em festivais municipais de celebração da multiculturalidade em contextos urbanos europeus e da América do Norte) por parte de trupes de dançarinos formados atrás mencionadas<sup>337</sup>. Apesar disso, é importante realçar que nos últimos anos se tem progressivamente tornado cada vez mais comum a apresentação de coreografias elaboradas de *garba* por parte de grupos informais de

---

<sup>336</sup> Como realça ainda Thompson, este processo foi particularmente evidente aquando da integração da cidade de Bombaim (até então parte integrante do território do Gujarat) no estado do Maharashtra, espoletando a exibição de *garba* entre a população gujarati da cidade como modo de reivindicar a sua identidade cultural – e do próprio espaço urbano e simbólico de Bombaim, embora Thompson não refira este aspecto. Na actualidade, a celebração do *navratri* na cidade de Baroda é frequentemente aludida nos discursos oficiais como a celebração mais representativa da autenticidade gujarati, não apenas devido ao facto dessas festividades atraírem largos milhares de devotos, mas também por via das retóricas de autenticidade e de tradição associadas por autoridades municipais e mesmo estaduais aos discursos e representações sobre as celebrações de Baroda.

<sup>337</sup> É o caso da participação de várias trupes de dança contratadas no Gujarat para participarem no espectáculo “Gujarat, a Celebration”, levado à cena no Royal Albert Hall de Londres em 2005, e concebido para a promoção do Gujarat e celebração da cultura gujarati para com audiências NRI e NRG londrinas. Coincidindo com o período de investigação de terreno, neste espectáculo foi possível presenciar a por vezes extrema elaboração, codificação e mesmo sofisticação de algumas das coreografias, frequentemente fazendo uso de versões de *garba* e *ras* (além de outras danças tradicionais do Gujarat) trabalhadas e pensadas para a performance em palco. Cf. p.ex.: [www.youtube.com/watch?v=tDIL0oQ0kA4](http://www.youtube.com/watch?v=tDIL0oQ0kA4) (Gujarat A Celebration – Mer – Sword Raas – Warrior Dance) [www.youtube.com/watch?v=4LsMfoV2jbk](http://www.youtube.com/watch?v=4LsMfoV2jbk) (Gujarat A Celebration – Bharwads – Hudo Raas – Sheperd Dance).

dançarinos unidos por solidariedades familiares, de casta, ou de amizade, sobretudo em festividades de *navratri* em cidades inglesas como Londres ou Leicester<sup>338</sup>

### **5.5. *Garba* – da percepção de ‘dança’ para prática expressiva que articula movimentação/performance corporal, som e texto poético**

Além de designar uma dança tradicional associada a contextos rurais de várias zonas do Gujarat, *garba* constitui igualmente uma forma ritualizada de veneração a divindades do panteão hindu, sobretudo a Mataji, mas também, em ocasiões pontuais, a Krishna. Apesar desta prática ser usualmente percebida emicamente enquanto ‘dança’, ‘dança tradicional’ ou ‘dança ritual’, trata-se de uma prática ancorada primordialmente na movimentação/performance ritualizada e codificada do corpo sob um suporte sonoro específico que resulta da interligação de som e de texto poético especificamente delineados para a prática coreográfica (*garba*) e condensados na expressão gujarati, *garba geet* (aproximadamente “música *garba*”, ou “canção *garba*”). Apercebendo-se da interligação densa entre formas coreográficas e formas musicais nalgumas práticas expressivas gujaratis, o etnomusicólogo Gordon Thompson (1987) (que desenvolveu pesquisa de terreno no Gujarat na década de 1980) qualificou danças como *garba* e *raas* (na verdade referindo-se ao estilo emicamente denominado *dandiya-raas*, analisado mais abaixo) enquanto formas coreográfico-musicais, propondo assim um entendimento dessas formas enquanto práticas que contemplam mais do que unicamente a movimentação estruturada do corpo<sup>339</sup>. Todavia, se bem que insistindo na hermenêutica de *garba* enquanto prática que articula diferentes modalidades da cultura expressiva gujarati, ao longo do texto deste capítulo são mantidos e empregues intercaladamente os termos ‘dança’, ‘coreografia’ e ‘prática expressiva’ na referência às diferentes modalidades que fazem uso do corpo coreográfico (portanto, *garba* e outras práticas), por motivos de comodidade de escrita e de consideração pelos entendimentos autóctones destas práticas.

---

<sup>338</sup> Um processo semelhante ocorre em celebrações do *navratri* realizadas por comunidades migrantes hindu-gujarati sedeadas em cidades americanas e canadianas.

<sup>339</sup> O texto de Thompson torna-se também relevante não apenas porque constitui provavelmente uma das primeiras referências académicas no âmbito da Etnomusicologia no que respeita ao estudo da música e da dança no território do Gujarat, mas também por permitir estabelecer uma medida de comparação entre as práticas que envolviam a manifestação da música e da dança naquele território em finais da década de 1970 e na primeira metade da década de 1980 e o período contemporâneo, marcado pela ubiquidade das práticas musicais mediatizadas.

### 5.5.1. *Garba* – Conceito, sentido e disposição ritual

Apesar de *garbo*<sup>340</sup> constituir a designação para a forma singular desta prática coreográfica, este termo é raramente empregue para a designar, uma vez que na esmagadora maioria dos casos são performados vários *garbo* consecutivos sem interregno, advindo daí a vulgarização da designação na forma plural do género - *garba*<sup>341</sup>.

Enquanto prática ritual que pode ser direccionada para várias emanações de Mataji (usualmente Ambe Ma, Durga Ma, ou Lakshmi Ma, mas cada uma das nove noites pode ser dedicada a uma divindade feminina distinta), a sua performance é caracterizada por diversas fases de desenvolvimento gradual, progredindo da performance lenta para mais energética, podendo corresponder cada uma das fases a diferentes formas codificadas de movimentação corporal. Enquanto dança ritual, dá início a cada uma das nove noites de celebração do *navratri*, sendo normativamente iniciada por mulheres, às quais se vai gradualmente juntando o sector masculino ao longo do progresso da performance. Homens, mulheres e crianças organizam-se assim em anéis concêntricos que evoluem em torno de um altar (frequentemente também designado por *garbo*) no sentido contrário aos ponteiros do relógio. O altar de configuração octogonal – edificado com um carácter provisório para as celebrações – permanece no centro da arena performativa ao longo das nove noites de festividade, sinalizando simbolicamente o espaço sagrado. É constituído por uma série de litografias ou imagens impressas de várias deusas integradas numa estrutura que remete para a forma estilizada de um *mandir*. As imagens são ainda complementadas com pequenos apetrechos contendo *prasad* (comida ritual) ou outros utensílios rituais (p.ex.: folhas de plantas rituais - como Tulsi<sup>342</sup>, grinaldas de flores, *agarbatti* de várias fragrâncias, pó *kumkum*, etc.). Nalguns casos, no centro interior da estrutura fica situado um *garbo* (termo que neste caso alude a um pote de barro com uma forma bojuda) com uma lamparina acesa no seu interior (*garba diva*), tanto em sinal da presença de Mataji,

---

<sup>340</sup> De acordo com Thompson (1987), a etimologia do termo *garbo* pode estar no verbo *garb* (ir ou mover), mas também no termo *garbha* (ventre, conceber), termos relacionados com o *ethos* da dança.

<sup>341</sup> Segundo o depoimento de alguns interlocutores, diferentes castas podem também usar termos diferenciados na designação desta dança – p.ex.: *garbo*, *garba* e *garbi*.

<sup>342</sup> Uma das várias espécies de basílico, particularmente, Holy Basil (*Ocimum Tenuiflorum*), bastante comum no continente asiático e frequentemente empregue nos rituais da orientação hindu Vishnuita, mas não apenas.

como em alusão ao conceito de fertilidade<sup>343</sup> (*life in the womb*) (Thompson e Yodh 1985). Também neste último aspecto (pote de barro – *garbo*), é possível perceber a deriva da denominação desta forma coreográfica, que remete ainda para aspectos da tradição rural (além de religiosa) na mundivisão hindu-gujarati. Em qualquer dos casos, a presença e disposição dos materiais orgânicos e dos utensílios rituais contribui para a formação de todo um ambiente sinestésico que inter-relaciona a performance ritual e codificada do corpo com os diferentes planos sensoriais (olfacto, visão, audição, tacto etc.). O impacto do jogo entre diferentes dimensões sensoriais na performance de cada um dos indivíduos é dificilmente mensurável, mas constitui um comportamento ritual comunicativo que contribui para o gerar e o renovar de significado, além de reiterar identificações com uma identidade religiosa hindu e gujarati por via de *embodied culture* ou *embodied expression*. David (2009) aludindo a contextos semelhantes de performance de *garba* no contexto britânico emprega o termo ‘*performing faith*’, mas o uso desse termo poderá eventualmente induzir a hermenêuticas de carácter essencialista uma vez que não apenas várias expressões de fé podem estar a ser representadas numa arena performática (fé direccionada a uma ou várias expressões da Deusa, a Krishna, etc.), como também a performance de *garba* pode remeter para práticas de representação muito mais alargadas do que unicamente a expressão religiosa (p.ex: representação cultural, política, regional, de casta, etc.).

#### **5.5.2. Desempenho performático de garba: padrão rítmico e movimentação corporal padronizada**

A prática de *garba* integra diferentes modalidades de movimentação corporal que vão de formas mais simples e espontâneas para mais complexas e codificadas. Apesar de referências bibliográficas produzidas há algumas décadas indicarem quatro tipologias de dança e música *garba*, nomeadamente *ek tali* (uma palma), *be tali* (duas palmas), *tran tali* (três palmas) e *car tali* (quatro palmas) (cf Thompson 1987; Patel 1958 in Thompson *ibidem*), a prática de *garba* testemunhada ao longo do trabalho de terreno e por via da consulta de documentação audiovisual das últimas décadas (remontando à década de 1970), indica apenas o predomínio da performance dos estilos

---

<sup>343</sup> A este propósito, Thompson indica que a luz dentro pote aludindo à vida no ventre pode ajudar a explicar a resiliência da prática do *garba* também em festividades de casamento e em rituais femininos de puberdade (1987: 171).

*be tali* (que eventualmente segundo a lógica de Thompson seria *ek tali*) e *tran tali*. Esta circunstância pode indicar um processo de mudança de prática performática, com o abandono progressivo da performance dos restantes estilos de *garba*, ou simplesmente significar que os estilos *be tali* e *car tali* constituem estilos localizados que continuam a ser praticados em contextos regionais mas que não integram o repertório mais vulgar de prática performativa, sobretudo em contextos migratórios hindu-gujaratis. Na verdade, o facto de proliferar alguma confusão terminológica em torno dos estilos, induz a que, na actualidade, a terminologia proposta por Thompson (*ibidem*) se encontre algo inoperativa. Essa confusão começa logo por ser gerada pelo desentendimento relativamente ao ritmo de acompanhamento de *garba*. Se para alguns músicos e bailarinos o ritmo de acompanhamento da coreografia é denominado *hinch tal*, compreendendo quatro tempos; para outros, trata-se do famoso ritmo de oito tempos, *kaherwa tal*, organizado em 4 + 4. Levando em consideração tratar-se do ritmo *hinch tal*, o primeiro tempo do compasso quaternário é marcado por uma palma por parte dos bailarinos, configurando assim uma palma por compasso, o que se enquadra na denominação *ek tali* proposta por Thompson. Todavia, esta descrição também se enquadra na lógica do ciclo rítmico *kaherwa tal*, uma vez que, estando organizado em 4 + 4, o compasso de oito tempos integraria dois ciclos de quatro tempos com as respectivas duas palmas (uma no início de cada ciclo), justificando assim a denominação *garba be tali*. Esta lógica é ainda complexificada pelo facto de vários músicos afirmarem executar o ritmo *hinch tal*, mas aplicarem a denominação *be tali* à performance mais comum da coreografia, emicamente designada apenas por *garba*. Nesse sentido, trata-se de pensar em termos de quatro tempos tanto em termos musicais como em termos de movimentação coreográfica, reconhecendo no entanto que o ciclo de movimento se completa com dois ciclos rítmicos.

Na forma mais rotineira de performance do *garba* (*garba be tali*) os dançarinos, sob um fundo sonoro de *garba geet*, marcam o primeiro tempo do compasso quaternário (*hinch tal* ou *kaherwa tal*<sup>344</sup>) com uma palma em simultâneo com o pé direito a bater ligeiramente no chão iniciando a marcha para a direita, ao mesmo tempo que o tronco vai flectindo ligeiramente na direcção do centro do círculo ou mesmo para a esquerda.

---

<sup>344</sup> O acompanhamento rítmico da dança *garba* é caracterizado por alguns autores apenas como sendo constituído pelo *kaherwa tal* de oito tempos, como é o caso de Ann David (2007). Isso deve-se provavelmente a uma maior adesão aos discursos dos tocadores de tabla não associados às práticas populares do que propriamente à atenção focada nas perspectivas émicas.

Nos restantes tempos do compasso, verifica-se uma pequena flexão (uma espécie de meio passo com paragem) e um passo também para a direita por parte do pé esquerdo (vindo a situar-se quase por detrás do pé direito quando o tronco já está flectido para a esquerda), ao mesmo tempo que o tronco vai flectindo ligeiramente também para a direita e encerrando o ciclo rítmico. Este retoma novamente com a mesma configuração de passos, mas doravante com o tronco a direccionar-se para a direita. O pé direito dá um pequeno passo para a direita, seguido pela mesma flexão e passo na mesma direcção por parte do pé esquerdo, desta vez situando-se à frente do pé direito (com o tronco também virado para a direita), configurando um pequeno passo contrário aos ponteiros do relógio que mantém o círculo de participantes em deslocação uma vez que todos os dançarinos devem estar em consonância de movimento. Esta configuração potencia que cada um dos ciclos de dança seja executado intercaladamente com o tronco dos dançarinos orientando-se ora para a direita, ora para a esquerda, como é visível na parte inicial do seguinte vídeo que corresponde ao início da celebração do *navratri* em 2011, na Associação Templo de Shiva. Este vídeo permite igualmente comparar padrões de movimento corporal com o desempenho do *dhol* na execução do ciclo rítmico:

[www.youtube.com/watch?v=p3TAW5Dygig](http://www.youtube.com/watch?v=p3TAW5Dygig)

(Navratri 2011 at Shiv Mandir, Lisbon, Portugal, 28 Sep.)

A visualização dos dançarinos a partir de um ângulo traseiro e distante, mediado pela execução do *dhol*, permite visualizar todo o corpo performativo e comparar os padrões de movimento com os padrões de execução instrumental. A pele direita do *dhol*, correspondendo à frequência grave do instrumento é executada na marcação do primeiro tempo do ritmo quaternário (mesmo considerando tratar-se do mencionado *kaherwa tal*), correspondendo ao batimento de uma palma por parte dos performers da coreografia. O facto destes executarem alternadamente um ciclo da coreografia ora direccionados para a direita, ora para a esquerda, permite conceptualizar a execução rítmica como associada ao *kaherwa tal*, por cada ciclo da coreografia ser completado com dois ciclos rítmicos de quatro tempos e duas palmas (*be tali*).

A pele esquerda do instrumento é executada com filamentos de madeira fixados por meio de fita adesiva aos dedos indicador e anelar, de modo a aumentar a amplitude sonora da performance e de forma a tornar o timbre mais agudo, permitindo assim realçar particularidades tímbricas em tempos diferentes ou momentos diferenciados em

cada um dos tempos, o que contribui igualmente para a manutenção da *drive* sonora, poupando simultaneamente os dedos do executante.

As mesmas sequências de movimentação corporal padronizada podem ser observadas nos exemplos seguintes, referentes à celebração do *navratri* na Diu Community of Southall (DCS), em Londres, em 2005; e na comunidade hindu de Maputo, em Moçambique, em 1996. Em ambos os casos é mantida uma aderência às movimentações padronizadas e prescritas como tradicionais na cultura hindu-gujarati, mas não deixa de ser relevante que nas celebrações em Moçambique as participantes na performance *garba* (*be tali*) transitem de uma palma para três palmas aquando da transição para uma nova canção (cf. 1'21''). Esta tendência não foi assinalada ao longo do trabalho de terreno em Portugal ou em Inglaterra, o que poderá eventualmente indicar mudança nas formas de interpretação fora do espaço moçambicano, mas seria necessária investigação mais específica para confirmar esta indução.

[www.youtube.com/watch?v=0c5vvjcxV\\_0&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=0c5vvjcxV_0&feature=youtu.be)

(Garba at Diu Community of Southall's Navratri celebrations, 2007)

[www.youtube.com/watch?v=h9Y4E9Zwsl8](http://www.youtube.com/watch?v=h9Y4E9Zwsl8)

(Garba in Mozambique)

Mediante a intensificação da música, aumenta a velocidade de execução dos dançarinos e da performance em geral, potenciando algumas variantes e nuances performativas que numa análise mais atenta podem revelar contingências sociais, (algumas delas analisadas mais abaixo), que podem incluir estratégias pessoais ou colectivas de busca de visibilidade social por via da exibição do corpo performático de modos particulares, como a aceleração dos movimentos, o uso de gestualidades menos usuais com o recurso a movimentações do corpo associadas a grupos ou castas específicas; ou ainda através da prática da possessão ritual por parte de sectores femininos. O vídeo abaixo é elucidativo de alguns destes processos, nomeadamente por via do uso de movimentações aceleradas por parte do grupo de dançarinos masculinos que desenvolvem a sua performance entre o grupo mais alargado de mulheres e crianças performando o *garba* de forma mais comum, e o grupo de jovens femininas situadas junto ao altar central, movimentando-se nos sentidos do ponteiro do relógio (portanto,

no sentido contrário à execução mais comum do *garba*), através do recurso a gestualidades mais elaboradas<sup>345</sup>.

[www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy\\_7qF4](http://www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy_7qF4)

(Fast Garba, Radha Krishna Mandir, Lisbon)

### 5.5.3. *Trantali garba* e a intensificação da performance

Apesar da dança *garba* (*be tali*) ser normativamente a dança dominante nas práticas expressivas hindu-gujarati, durante o período do *navratri* é também comum a performance da variante *garba trantali*, cuja performance obedece a normas semelhantes de movimentação corporal se comparada com *garba be tali*, mas com algumas variantes. Na versão *trantali*, a performance é caracterizada pelo batimento de três palmas, correspondendo aos primeiros três tempo de um compasso quaternário. Além disso, a performance de *garba trantali*, ocorrendo usualmente após a performance de *garba (be tali)*, é de execução mais rápida, sublinhando a intensificação da ligação dos devotos com Mataji, antes do apogeu ritual da noite, com a execução do *arti*. Nesse sentido, se no *garba be tali* o ciclo de performance fica completo com dois ciclos de um batimento quaternário, no *garba trantali* o ciclo de movimentação corporal dura apenas quatro tempos, iniciando-se pelo batimento da primeira palma com o corpo ligeiramente virado para a esquerda e flectido para a frente e finalizando com o corpo virado para a direita, sem bater palma no quarto e último tempo. No segundo e terceiro tempo respectivamente as palmas são executadas com o corpo em posição mais frontal relativamente ao centro do espaço performativo, em transição do tronco da esquerda para a direita, voltando novamente para a esquerda para iniciar o ciclo corporal. Esta padronização corporal está mais adequada a uma maior velocidade de performance, na medida em que cada ciclo é completo com menor actividade do corpo, deixando espaço para um maior envolvimento na velocidade da execução, em simultâneo fomentando estado de concentração em Mataji e a atitude mental adequada para a realização do *aarti* (apesar desta coreografia nem sempre seja executada imediatamente antes desse ritual). Contudo, tal como sucede no *garba be tali*, os dançarinos (sobretudo do género

---

<sup>345</sup> Em convesas informais mantidas durante o trabalho de terreno em celebrações do *navratri*, foi por vezes sugerida a perspectiva de que a performance corporal dos três grupos de dançarinos, movimentando-se de forma diferencial em direcções opostas, quando contemplada de uma perspectiva cimeira (o olhar das divindades), poderá sugerir a configuração de uma *mandala* orgânica, mimetizando o próprio funcionamento do universo.



feminino), adoptam por vezes movimentações corporais menos comuns, frequentemente acrescentando movimentações mais complexas (p.ex.: oscilando os membros superiores em deslocação frontal, ou executando cada uma das palmas lateralmente em modo ascendente, respectivamente junto à barriga, à cabeça e acima da cabeça). Alguns exemplo de *garba trantali* em Portugal e em Inglaterra podem ser visualizados em:

[www.youtube.com/watch?v=wf0RBEdd6rs](http://www.youtube.com/watch?v=wf0RBEdd6rs)

(Trantali at Navratri in Radha Krishna Mandir, Lisbon 5 Oct.2011)

[www.youtube.com/watch?v=Hn253Yk-bOg](http://www.youtube.com/watch?v=Hn253Yk-bOg)

(Trantali garba at Alperton, Wembley, London, 2005)

#### **5.5.4. *Garba geet* e identidade musical gujarati**

Até há poucas décadas, o acompanhamento rítmico e melódico do *garba* era tradicionalmente fornecido por um ou mais percussionistas (usualmente tocadores de *dhol* e/ou tabla) acompanhados nalgumas ocasiões por um ou mais cantores e um tocador de harmónio (Rameshbhai 2005). Progressivamente, num processo comum a muitas culturas musicais de vários pontos do planeta, e tal como sucedeu no âmbito da prática musical dos conjuntos Bollywood, as possibilidades facultadas pela electrificação e a disseminação da amplificação sonora potenciaram o surgimento e progressiva ubiquidade de conjuntos musicais especializados no repertório e nas práticas expressivas centrais da celebração do *navratri* (incluindo repertório *garba geet*) empregando instrumentos electrificados. Estes conjuntos são usualmente constituídos por vários instrumentistas, um pequeno grupo de cantores principais (usualmente dois ou três indivíduos), e um grupo de cantores que secundam os cantores principais, nomeadamente na interpretação do refrão e/ou na repetição das frases enunciadas pelos cantores solistas. Além de instrumentos tidos como tradicionais, tal como *dhol*, *dholak*, tabla e *manjira*, estes conjuntos passaram também a integrar, de modo variável, instrumentos eléctricos, tais como guitarra eléctrica, baixo eléctrico, bateria, bateria electrónica, teclados e sintetizadores. Entre as populações em diáspora são frequentemente formados grupos a nível local para a celebração do *navratri* mas não é incomum a contratação de grupos especializados em repertório para o *navratri* oriundos

do estado do Gujarat ou até mesmo constituídos por músicos gujaratis sedeados em Bombaim<sup>346</sup>. Quando instrumentos associados à ‘cultura indiana’ (como violino, *bansoor* ou outros aerofones, *dilruba*, etc.) são adicionados à performance musical da banda, esse facto espoleta amiudadamente sentimentos de nostalgia e de satisfação por uma imaginada ligação a uma noção de ‘autenticidade cultural’ entre os hindu-gujarati portugueses, nomeadamente quando tais agrupamentos são originários do próprio território do Gujarat: «Uma banda a tocar é sempre melhor do que ter discos, especialmente quando o grupo vem mesmo lá do Gujarat e toca à maneira típica, como lá nas terrinhas...» (Lalita Devi 2005)

As canções *garba geet* apresentam usualmente uma forma responsorial, no sentido em que a frase entoada pelo cantor ou cantores principais, é repetida pelo coro de acompanhamento. Esta disposição incentiva e facilita a aprendizagem e a memorização da letra e a sedimentação do seu conteúdo – que usualmente incide em narrativas mitológicas ou em temáticas devocionais relacionadas com uma das emanções de Mataji ou em eventos da hagiografia de Krishna, integrando também, por vezes, preceitos relacionados com códigos de conduta feminina nos diferentes estádios da vida (filha, esposa, mãe). Nas últimas décadas do século, sobretudo por acção do cinema e da globalização dos media, as letras começaram a acomodar igualmente temáticas amorosas – apesar destas nunca terem deixado de estar presentes por via da ambiguidade que pode ser encontrada na diegese de episódios da mitologia de Krishna, sobretudo na sua relação com as *gopis* por via do episódio mitológico *rasa lila*<sup>347</sup>. A forma responsorial das canções consubstancia também uma vertente educativa, tanto das gerações mais jovens, que por via deste tipo de práticas expressivas que reivindicam o envolvimento do corpo, estão também expostas ao *ethos* religioso hindu-gujarati; como das gerações mais idosas, cuja aderência a estas práticas renova e consolida identificações com vertentes específicas de hinduísmo, como o culto às diferentes formas de Mataji e/ou a devoção Vishnuita (neste caso por via da devoção a Krishna).

As melodias e o ritmo detêm especial destaque em *garba geet* uma vez que constituem marcos identificadores do estilo. Tal como se verifica com o repertório

---

<sup>346</sup> Cidade que integra um elevado número de população de origem gujarati devido ao facto de ter integrado o território do Gujarat antes de ser integrada no território do Maharashtra.

<sup>347</sup> Dança sagrada de disposição circular que constitui um referencial mitológico para muitas das danças circulares de origem indiana, ou mesmo sul asiáticas, incluindo a própria dança *garba* – o que permite compreender o ocasional uso do termo *raas garba*.

religioso, o facto de muitas das melodias permanecerem em circulação desde há várias gerações (residindo, portanto, a sua autoria, no domínio público) é por vezes relatado discursivamente como uma circunstância que, por um lado, acentua a vertente tradicional (*folk*) das próprias canções e, por outro, sublinha nalguns casos uma espécie de origem mitológica, que reforça a legitimidade e a perpetuação do repertório, apesar deste ser continuamente combinado com repertório contemporâneo (que pode ter origem individual, origem em facções hindus específicas, ou ter proveniência da cultura popular massificada, nomeadamente da indústria Bollywood). Esta circunstância contribui para a frequente articulação de repertório *garba geet* com melodias ou excertos de melodias populares, sobretudo sucessos Bollywood – recurso frequentemente empregue em estratégias de intensificação da performance da coreografia por parte audiência, nomeadamente nas partes de solo instrumental que intercalam com os versos da letra. O testemunho do teclista Abhi Jival, um dos músicos mais activos entre os hindu-gujarati de Lisboa até se ter radicado em Londres, em 2005 (onde passou igualmente a exercer actividade musical), é elucidativo deste tipo de processos, principalmente por revelar inclusivamente as auto-percepções que vários dos músicos detinham relativamente às características das práticas performativas realizadas em Portugal antes e após o contacto com outros ambientes musicais, no seu caso, com o meio musical popular sul asiático londrino:

Testemundo de Abhi Jival durante o *navratri* de 2002 antes de se fixar em Inglaterra em 2005:

«Aqui [em Portugal], tocamos um estilo tipicamente português. Pelo menos eu nunca vi em lado nenhum, e já fui a Londres e à Índia e eles não fazem como nós. O que eles fazem é mudar de um garbá para o outro sem parar. Isso também nós fazemos, mas nós ainda metemos partes conhecidas de músicas de filmes no meio de um tema, tem é que estar no mesmo tom, mas depois voltamos à música, não mudamos logo para outra. Às vezes metemos vários bocados conhecidos de filmes. É um espectáculo porque o público fica todo maluco a dançar. Puxa muito. Eles passam-se».

Testemunho de Abhi Jival após adquirir experiência no meio musical de Londres e ao ser confrontado com o depoimento oferecido antes da experiência londrina:

«Obrigado por me enviases [o antigo depoimento] antes de citar...seria um desastre!!! Em 2002 nós cantávamos *raas* e *garbas* muito tradicionais tal como em todo lado, seja Londres ou Mumbai. Muitos dos *raas* e *garbas* que os grupos locais (Portela, Lumiar e St. Antonio) interpretavam (em 2002) em Portugal eram temas muito populares que toda a comunidade conhecia. Certas canções eram tão admiradas pela nossa comunidade que se tornaram obrigatórias como por exemplo: *Chapti Bhari Chokhani Ne Ghee No Che Divro*<sup>348</sup>. Estes temas já eram interpretados pelas gerações anteriores em Maputo e Beira, uma vez que a maioria da comunidade veio de Moçambique. Isto acontecia porque, apesar de o mercado de música tradicional e folclore (*raas* e *garba*) estar muito desenvolvido na Índia, em Portugal nos não estávamos tão ligados a este estilo musical. Sabíamos *raas* e *garbas*, mas eram herança dos nossos avós e pais. Nos não estávamos *updated*, não estávamos tão expostos ao que acontecia musicalmente fora de Portugal. E como tal, para criar um maior entusiasmo e dinamizar mais o estilo musical começámos a tocar canções de filmes. Algo que eu ouvi numa cassete que me ofereceram e mais tarde vi quando estive de passagem em Londres. Mas sei que isso já acontecia em Moçambique e na Índia há muito tempo mas não era tão explorado como actualmente. Eram basicamente temas populares de filmes da indústria cinematográfica da Índia, conhecida agora por Bollywood. Depois de cada verso, em vez de tocar o solo original do *raas* ou *garba*, optava-se por tocar uma melodia de uma canção de um filme. Mas tinha de ser um tema com o mesmo tempo/compasso e tinha de manter a mesma nota/escala. Isto já era comum entre os artistas na Índia e na Europa. E eu comecei a fazer o mesmo. Outro motivo porque solava tema de filmes indianos era porque não sabia todos os solos dos temas tradicionais. Primeiro porque não era costume ouvir *raas* ou *garbas* tal como ouvíamos temas de filmes. E, segundo, porque a maioria dos *raas* e *garbas* respeitavam estilos e escalas baseados em *raags* e melodias tradicionais que nós não tínhamos grande exposição. Logo era uma alternativa para tornar o *raas/garba* mais dinâmico e menos monótono. E os dançarinos mais jovens, como conheciam os temas dos filmes sentiam-se mais entusiasmados e criavam um ambiente com mais

---

<sup>348</sup> Um exemplo de uma coreografia Bollywood com influência de *garba* para esta canção pode ser consultada em: [www.youtube.com/watch?v=Im-0rlb2QKQ](http://www.youtube.com/watch?v=Im-0rlb2QKQ)

adrenalina. Hoje em dia, seja em Londres, Mumbai ou Lisboa, faz-se o mesmo: tocam temas de filmes entre os versos. Mas a atitude mudou. Como ouvimos mais folclore e canções tradicionais eu toco o solo original de alguns *garbas*. Improviso também solos, dentro do estilo e melodia tradicionais. Como isto funciona? Se um garbo é baseado no *raag* por exemplo Bhairavi ou Kalavati eu identifico as notas desse *raag* e improviso o solo, o que não é fácil e requer algum treino. Resumindo, é o que os artistas fazem agora. Uma mistura de solos tradicionais (originais do *raas/garbo*), improvisando alguns solos e tocando temas de filmes (geralmente o *mukho* da canção, que é o primeiro verso). Nós temos a melodia, depois o *dhal* e *raag*. Para mim o *dhal* é a fase de transição para o *raag*, uma forma mais simplificada de entender o *raag*. A maior parte das vezes, quando tentamos improvisar recorremos ao *dhal*<sup>349</sup> da canção mas se identificarmos o *raag*, então solamos dentro da escala desse *raag*. E claro, como dizes há *garbas* com cariz mais popular e outros mais clássicos como por exemplo: *Tara Bina Shyam Mane...*»

O testemunho de Abhi Jival é elucidativo não apenas da crescente confluência de repertório *garba geet* e Bollywood na performance de *garba* e de *dandiya-raas*, como também do vínculo que os hindu-gujarati portugueses mantinham com antigas práticas herdadas de Moçambique e do Gujarat via transmissão geracional – tendência que se tem diluído com a democratização dos media digitais, a ubiquidade da indústria Bollywood e do aumento da circulação de populações gujaratis entre Portugal, Inglaterra e a Índia<sup>350</sup>. Pelo contrário, em Inglaterra, a maior dimensão das populações de origem gujarati potenciou a criação de um mercado que favoreceu a implementação e desenvolvimento da indústria da cultura popular em contacto e interligação permanente com o território gujarati e pan-indiano (p.ex.: redes de distribuição de fonogramas e videogramas, canais de televisão com conteúdos religiosos ou de entretenimento de

---

<sup>349</sup> O modo como o músico emprega o conceito *dhal* no depoimento dá a entender que se trata da melodia associada ao *raag*, tal como ocorre na música devocional, sobretudo no *bhajan*. Concomitantemente, o emprego do termo *raag* parece igualmente constituir uma confusão com o termo *thaat*.

<sup>350</sup> Ao longo da investigação foi possível perceber que esse repertório era partilhado com populações hindu-gujarati fixadas noutras zonas do leste africano, como por exemplo na África do Sul, no Quênia e na Tanzânia. Foi particularmente relevante o acesso ao espólio do Sr. Narendra constituído por bobinas integrando gravações áudio de sessões de *bhajan* e de festas *navratri* realizadas na cidade de Nairobi ao longo da década de 1960. Este espólio é revelador de parte das práticas expressivas da população gujarati local na década indicada, mas também das práticas de consumo musical, uma vez que uma parte substancial dessas gravações é constituída por música de filmes hindi.

origem gujarati e/ou pan-indiana, ligações com várias indústrias indianas de cinema, por via de estúdios de gravação áudio e edição vídeo, etc.), contribuindo para uma mutação acelerada das tendências de consumo e, por extensão, das práticas performativas. Todavia, no que concerne à prática do *garba* do *dandiya-raas* ao invés deste processo contribuir para abandono e substituição de repertórios, potencia, como referenciado mais atrás, a constante actualização e modernização do repertório, o que contribui para a manutenção da predisposição das gerações mais novas para a prática e perpetuação de práticas culturais e rituais específicas ao grupo.

O testemunho de Abhi Jival é também esclarecedor no que concerne à propensão dos músicos da nova geração para escutarem e apropriarem elementos da música tradicional com maior frequência (p.ex.: solos das melodias originais ou os *raags* originais das canções), o que indicia igualmente a manutenção de processos de identificação com a identidade religiosa e regional entre hindu-gujarati de gerações mais novas na diáspora, por via das práticas expressivas. Esta propensão será porventura mais um reflexo das estratégias do nacionalismo indiano para continuamente convocarem NRIs e PIOs para o projecto da nação, o mesmo se aplicando às próprias estratégias do governo do Gujarat para a manutenção de vínculos identitários entre o território e os gujaratis da diáspora. Todavia, esta é uma temática que carece de uma investigação específica e aprofundada.

O etnomusicólogo Gordon Thompson assinalou o facto das melodias *garba geet* geralmente não ultrapassarem usualmente o âmbito de um tetracorde, por vezes estendendo o âmbito ao tetracorde conjunto inferior ou disjunto posterior<sup>351</sup>, o que para o autor está em concordância com a relação *stai / antara* da música clássica hindustânica (1987: 181). Na verdade, as melodias *garba geet* são usualmente caracterizadas por melodias de curta amplitude melódica, mas tal como sucede no *bhajan*, por vezes as melodias de algumas canções apresentam uma secção melódica que recorre à extensão mais aguda da escala ou do *thaat*, por vezes transpondo o âmbito da oitava.

Apesar da melodia principal e o acompanhamento harmónico serem, desde as últimas dezenas de anos, efectuados geralmente por teclados electrónicos, que

---

<sup>351</sup> A frase original de Thompson não é exactamente clara: «The ambitus of the principal melody of a garbo often spans only a tetrachord, but sometimes the textually evolving line is sung in an adjacent tetrachord (often either the lower conjunct or upper disjunct tetrachord...)» (1987: 181).

progressivamente substituíram o uso do harmónio (que muito provavelmente já teria substituído instrumentos locais aquando da sua introdução na Índia pelos missionários ingleses<sup>352</sup> e até portugueses) e de outros instrumentos endógenos, não é incomum testemunhar actuações de grupos em celebrações do *navratri* com parco, ou mesmo sem acompanhamento harmónico ao longo do desenrolar do repertório, o que está em consonância com a perspectiva de Thompson (1987) quando este sublinha que nalguns casos o único material musical de um *garba* pode constar de uma simples linha melódica de oito tempos. Quando é utilizada harmonia no acompanhamento melódico, esta é sobretudo materializado em acordes simples maiores e menores no estado fundamental (ou mesmo apenas com as notas tónica e dominante tocadas em simultâneo, portanto sem mediantes), por vezes tentando assinalar (ou acompanhar) progressões ou saltos de maior amplitude intervalar na melodia de intervalos, mas mais frequentemente a mão direita do teclado acompanha a melodia e suas variações e a mão esquerda mantém-se no acorde da nota predominante da escala ou do *thaat* (quase como o acorde fundamental da tonalidade, empregando uma terminologia da teoria musical europeia), ou apenas executando essa mesma nota predominante – o que numa comparação algo remota (e provavelmente algo abusiva) com a tradição clássica hindustânica pode ser talvez comparado com a execução da nota *vadi* aquando da execução da melodia. De qualquer modo, logicamente, as capacidades técnicas do instrumentista acompanhador são o que realmente determina a qualidade e o tipo de acompanhamento harmónico em *garba geet*, não sendo realmente possível assinalar a esse nível nenhuma forma padrão.

#### **5.5.5. *Viday no garbo*: performance colectiva e identidade de grupo**

Reflectindo sobre a função da dança na sociedade, John Blacking (1988) recuperou e propôs a interpretação clássica de Émile Durkheim de que as sociedades tendem a organizar os seus ciclos de vida entre períodos de maior ou menor interacção social. Nesse sentido, em períodos cuja frequência pode ser ocasional, frequente ou anual, os indivíduos procedentes de diversas partes de um território reúnem-se num espaço comum e envolvem-se em actividade comunitária ritual, envolvendo movimentos estruturados no tempo e no espaço – o que Durkheim designou de “formas elementares da vida religiosa” (“essential forms of religious life”) (*idem*). De acordo

---

<sup>352</sup> A este propósito, cf. Farrel 1997.

ainda com Blacking, através do uso colectivo de movimentações estruturadas os indivíduos reforçam laços de solidariedade e experienciam sentimentos de êxtase (*sic*) a título pessoal e colectivo – panorama explorado pelo autor através da análise das práticas expressivas do povo Venda [cf. atrás]. Mau grado o rastro de alguma influência estrutural-funcionalista, a interpretação de Blacking integra-se numa panorâmica geral bastante optimista que o autor desenvolveu ao longo do seu percurso académico sobre a função da dança nas sociedades e nas próprias interacções humanas<sup>353</sup>. Apesar de uma parte substancial das suas asserções permanecer ainda por comprovar, parece relativamente unânime no universo das ciências sociais e da própria Etnomusicologia que a dança, ou a movimentação corporal estruturada enquadrada numa racional de dança pode (também) contribuir para o fortalecimento de solidariedades e de laços de congregação entre os indivíduos, concorrendo assim para a manutenção e perpetuação da identidade de grupo, devido ao reforço do sentimento de pertença e dos processos de identificação (cf. Roxo 2010c). A pertinência da interpretação de Blacking que ainda parece permanecer actualizada reside precisamente no facto desse tipo de relações e de identificações ocorrerem por via de experiências corporais (neste caso associadas à música e ao texto religiosos), ou seja, por via de práticas incorporadas nem sempre podem ser verbalizadas, ou pelo menos não são transmitidas e perpetuadas primordialmente por via da expressão verbal (cf. nota de rodapé anterior).

É admissível aplicar este raciocínio à prática do *garba*, uma vez que se trata de uma prática expressiva que envolve uma parte substancial do grupo ou da comunidade, partilhando em simultâneo as mesmas formas de movimentação coordenada do corpo, num contexto social ritualizado e supervisionado (por todo o grupo, pelos mais idosos, pelos líderes religiosos e do grupo), contribuindo assim para o sentimento de participação colectiva e para a renovação dos laços sociais e de sentimentos de pertença comum que envolvem ainda identificações ao nível da religião (hindu) e da afiliação étnica (gujarati). A propósito da dança *garba*, o depoimento do tocador de tabla, Pradip Kumar, é elucidativo:

---

<sup>353</sup> Cf. p.ex. Blacking 1988a: «I suggest that the tendency to dance is a inward characteristic in all human beings and when people first invented dance symbols they were in fact drawing on aspects of bodily experience that could not be expressed in words. Each individual as a baby has thought and movement before thinking in words. Every time we dance we become close to the ground of our being, concerned with that quality of relationships with other people, the elegance of the structures by which life is achieved». (*ibidem*).



Pradip Kumar: «Antigamente estava tudo religioso. Esta é uma festa de nove dias (...) do mês de Asso, último mês do calendário hindu. O ano inteiro a gente trabalha, não é? Depois tem de tirar nove dias para a Deusa, para devoção, [para celebrar] que passou o ano bem. A gente descansa com a dança. É bom para o corpo também, por outro lado, porque quando ele dança, com transpiração e isso, os músculos vão ficar bem. Sai da rotina. Mas toda a gente leva agora [o estilo] disco [no *garba*], ficou comercializado agora. Antigamente estava limitado pelos templos. Dentro dos templos põe o *garba*, acende *agarbati*... O pote chama-se *garba* e dentro tem luz, põe o *ghee* e acende lâmpada dentro do pote. Significa que a Deusa está viva dentro do pote. Like, the Goddess is here, so nobody talk, just dancing, dancing, dancing... Pessoas pensam assim em small village, em todo o lado, é a tradição. A tradição do Punjab é bhangra, de Portugal é o fado. Aqui é a dança. O pessoal dança, esquece tudo, é bom para o corpo, é bom para a mente, é bom para tudo. O pessoal dança e encontra outras pessoas, young generations get in touch and then later on [they] talk about marriage, engagement...»

(Pradip Kumar, Southall, Londres, 2005)

A dimensão comunitária e geradora de renovação de identificações com a religião e a cultura hindu-gujarati fica particularmente patente através da performance do último *garba* de cada *navratri*, denominado frequentemente por *Viday*, termo que dá o título à canção/oração que acompanha esta última performance (*Viday no garbo*). Tratando-se da performance final de conclusão das celebrações e de agradecimento a Mataji numa espécie de despedida, a execução deste *garba* envolve todo o grupo presente na festividade, incluindo os indivíduos com presença menos assídua na pista de dança ao longo do festival e mesmo indivíduos e famílias que nem sempre frequentaram as celebrações durante os nove dias.

O vídeo abaixo, referente ao dia final de celebração do *navratri* em 2012 na Comunidade Hindu de Portugal é elucidativo de alguns aspectos relacionados com este momento coreográfico e ritual. Trata-se de um *garba* baseado numa canção/oração de toada lenta ancorada igualmente no *hinch tal*. O *garba* é formado por várias camadas compactas de intervenientes na coreografia que a executam com atitude de devoção, por vezes unindo as mãos em frente ao tronco em posição de oração. A letra da canção/oração alude não apenas ao gratidão para com a Deusa como serve igualmente

para renovar os votos de uma nova repetição do ciclo ritual no ano seguinte, o que constitui um tropo para os votos de uma repetição do ciclo anual de vida com auspiciosidade e de agradecimento pelo ano que está a finalizar. Todavia, trata-se não apenas de um súplica pessoal, mas colectiva, ou pelo menos, sendo pessoal, é também extensível ao grupo e à manutenção da coesão e unidade da família e do grupo alargado enquanto ‘comunidade’, como se pode aferir da referência a Lisboa (‘população de Lisboa’ como comunidade de Lisboa) no último verso da canção transcrita abaixo (referindo-se igualmente ao vídeo também indicado). Nesse sentido, a participação neste momento ritual solicitando auspiciosidade a título pessoal e colectivo, potencia nos devotos a aspiração de contribuir para o grupo para a manutenção do seu bom funcionamento, o que implica o renovar dos laços de identificação e de pertença ao mesmo. Essa vertente fica também frisada por via da referência à Deusa enquanto figura maternal, com capacidade de cuidar dos seus ‘filhos’, mas também potencialmente castigadora aquando da falta de atitude devotiva.

(Viday no Garbo. Radha Krishna Mandir, CHP, Lisbon)

<http://youtube.com/watch?v=oo5vMibM0d4>

Letra: *Viday no garbo*

*Que a Mãe nos perdoe se fizemos algo de errado nestes nove dias*

1.09

*Nós somos como pequenas crianças para a Mãe, e por isso também erramos*

1.51

*No próximo ano, por favos, vem mais cedo e nós iremos rezar*

*A nossa relação não é de hoje mas de muitas reencarnações*

3.15

*Nós rezámos ao longo dos nove dias. Sabendo ou não, fizemos à nossa maneira*

*Por favor, considere tudo certo e perdoe o que está errado*

4.18

*No próximo ano vem mais cedo e nós iremos rezar*

5.10

*Hoje é o último dia do nortá, é o último raas [dança de círculo, garba]*

*Aceite as nossas rezas e ajude-nos quando precisarmos*

6.21

*A população de Lisboa está a rezar, bem ou não  
Mas o que fizemos, por favor aceite e desculpe se algo esteve mal*

(Tradução de Rameshbhai Babhubhai)

Segundo vários interlocutores *Viday no garbo* constitui uma prática que tem tradicionalmente assinalado o encerramento das celebrações do *navratri* desde tempos antigos, mas sem saberem precisar exactamente a que período essa prática remonta. Todavia, trata-se de uma prática também assinalada entre a população hindu-gujarati de Moçambique, como o vídeo abaixo permite comprovar:

(Viday No Garbo. Mozambique, Salamanga, 1996)

[www.youtube.com/watch?v=ysd\\_2D7UvKo](http://www.youtube.com/watch?v=ysd_2D7UvKo)

Neste documento audiovisual, a rusticidade do ambiente envolvente e as práticas femininas associadas à antiga tradição de encerramento do *navratri* (como a prática da procissão de *visarjan*), fazem com que alguns interlocutores caracterizem estas imagens como ‘o estilo antigo’, actualmente associado apenas a contextos rurais do território do Gujarat. Após a entoação e performance de *Viday no Garbo* por parte (sobretudo) do sector feminino da população hindu-gujarati de Salamanga, sob a percussão de *manjira* executada pelo sector masculino do grupo, as mulheres, num contexto rural ladeado também por curiosos africano-moçambicanos, marcham em atitude festiva com as mais jovens suportando *garba*<sup>354</sup> (potes de barro ou de aço inoxidável) na cabeça com o intuito de serem conduzidos para o mar para serem mergulhados na água e purificados – prática denominada por *visarjan* (imersão na água). Este exemplo acentua o sentido ritualístico da prática do *garba* e da importância que mantém para a população hindu-gujarati (neste caso moçambicana) fora do território do Gujarat, onde as práticas tidas como ancestrais continuam a ser reactualizadas. A articulação do movimento coordenado dos corpos com o ritual de purificação e de fertilidade poderá já não ser tão evidente entre os hindu-gujarati portugueses nos contextos urbanos da Europa. No entanto, a função social do *garba* e do *Viday no garbo* enquanto movimentação estruturada que permite a actualização e a perpetuação de identificações não apenas com

---

<sup>354</sup> De acordo com Rameshbhai Babubhai (2005), o pote *garba* é mantido no *mandir* caseiro desde o início do *navratri*, contendo ingredientes auspiciosos e relacionados com abundância e fertilidade, como *mug* (lentilha verde indiana), *sopari* (noz de betel) e uma moeda. Ainda segundo o mesmo interlocutor, na antiga tradição, o *garba* deveria incluir ainda uma vela (*divo*).

o hinduísmo como também com a identidade cultural gujarati permanece uma experiência crescentemente significativa entre as populações hindu-gujarati envolvidas nas celebrações do *navratri*.

No início de Outubro de 2014, já após produção do texto acima e da esmagadora maioria do texto da dissertação, foi observada uma ocorrência relevante relativamente ao modo como *Viday no Garbo* constitui uma prática particularmente conotada com a população hindu-gujarati com a permanência em Moçambique:

«Ele está comovido porque não conhecia esta canção e tocou-lhe. Eles lá na Índia não conhecem porque foi criada em Moçambique há 50 anos por um grupo de senhoras e depois veio para cá. Só se canta em Moçambique e em Portugal. Na Índia não. Os músicos da Índia ficam admirados e gostam...» (Madhu)

«Sim, eles [músicos indianos] não conhecem. É verdade que eu ouvi isto desde há 50 anos atrás em Moçambique e depois o pessoal veio para cá e trouxe a música.

PR: Então esta canção foi mesmo criada em Moçambique pelas senhoras?

VC: Não, isso não. Eu vi em Moçambique essa letra em livros de *bhajan* muito antigos. Mas nós lá em Diu já cantávamos, eu lembro-me. Era pequenino e lembro-me dessa canção. Eu saí de Diu em 1968. Quando cheguei a Moçambique eles lá também cantavam.

PR: Então porque é que os músicos indianos não conhecem essa canção?

VC: Porque você já sabe, lá [na Índia] deixaram de cantar, preferiram esses *bhajan* mais modernos dos filmes e passou [de moda]. Mas em Moçambique continuaram a cantar essa canção até hoje. A nossa comunidade de Moçambique e de Portugal é a única que canta isso sempre no final do *navratri*. Na Índia, não. Por isso é que estes músicos não conhecem e o grupo que veio há dois anos também não conhecia...». (Valgi Cangi)

A perpetuação desta canção como momento de encerramento dos *navratri* em Moçambique e em Portugal, contribui para perpetuar e enfatizar vínculos emocionais entre as populações fixadas nestes espaços da diáspora, o que é potenciado pelos discursos de responsáveis comunitários no encerramento da celebração, aludindo precisamente à ligação entre as ‘comunidades’ de Portugal e Moçambique.

### 5.5.6. De ritual de participação colectiva a performance de género – diferentes aspectos do *garba*

«You see, *garba* celebrates the feminine energy, *shakti*. That is the mean [of the dance]. Traditionally it would be that the women, at the end of the day would gather, it is also like the end of the harvest season, so it is also to celebrate that, it is going to be the end of our [Hindu] year, when you have the Diwali following up. So, you have the end of the year, the end of the season, the winter setting in, because in the winter usually you don't have any festivals, the festive days are going to end, so many things associated. So the women would get together in the end of the day in the center of the courtyard, and they would sing these songs and then they would dance to it. Basically the they move to 6 or 8, usually that is the case in the *garba*, you have one two three four five six, one two three, one two three, one two three, one two three, nothing more than that. But now, how would you design the steps? It's not they get together and say, "ok, let's design the steps of *garba*, or they do a choreography", so they took influences from their life. So you have this movements, you see, that are associated with cutting of grain of the chillies, there is actually this dance associated with it, in which you have the grains and you lift it like that [showing the gesture]. So you have these movements which is also gathering and leaving the energy. And also they start in a circle facing the Goddess. You gather the energy and you leave the energy. This other influences that work upon designing those movements, they don't happen anymore. You have to go to some traditional places where still these kinds of movements are done.

PR: These kind of gestures, of movements, they don't have a specific name?

LS: They have, you have like *trantali* [showing the movements], but then you have to go up and down, it's call the *hidj*, and then you do this kind [showing the movement], it is call the *dittori*; and you do this [showing the movement], it is called the *timpani*.»

(Lajja Sambavnath, Lisboa, 2009)

Apesar da performance de *garba* denotar e contribuir para a manutenção de laços de interdependência e solidariedade de grupo, persistem pistas que sugerem que a prática do *garba* pode concomitantemente funcionar enquanto prática de género (*gendered practice*), ou pelo menos permanecem e é possível encontrar elementos do vocabulário corporal do *garba* que em determinados contextos podem ser específicos ao género feminino e mobilizados durante as performances para exibir posicionamentos e estratégias de diferenciação pessoal e colectiva.

#### **5.5.6.1. *Garba*, práticas femininas de possessão e o desafio da autoridade clerical**

«Ao tomarem conhecimento de que tocava harmónio, o grupo de senhoras da Quinta da Vitória (maioritariamente originárias de Diu) convidou-me para o seu *satsang* de celebração do MahaShivratri realizado à tarde no mandir local. Após ter acompanhado vários *bhajan*, frequentemente aprendendo as melodias no próprio momento, algumas senhoras começaram a dançar *garba* ao som de um *bhajan* dedicado a Shiva. À medida que a performance se tornava mais rápida e intensa do ponto vista sonoro, uma das senhoras de casta *vania* entra em possessão sacudindo o corpo para a frente e para trás com as mãos juntas em posição de oração, mas sem parar de dançar, antes intensificando a sua performance à medida que os sintomas de possessão se tornavam mais visíveis para os presentes. De algum modo, a senhora em possessão a partir de certo momento durante a sua performance aproximava-se de uma das cantoras, uma senhora de casta *kharwa* também conhecida na comunidade local por “receber Mataji”. Sempre que a senhora já em possessão o fazia, emitia guinchos e exibia um comportamento corporal como que a solicitar parceria. Este comportamento despertou na segunda senhora sinais de incorporação, inicialmente permanecendo ainda sentada no chão mas movendo o tronco de olhos fechados para a frente e para trás com as mãos em posição de oração, por vezes afastando violentamente os braços para o lado. A partir do momento em que a segunda senhora se levantou (em estado aparentemente semí-inconsciente) passou a integrar a roda de *garba* patenteando um comportamento similar à primeira senhora, mas depressa se verificou uma desmobilização da coreografia *garba*,

passando as senhora em possessão a ocupar a arena performativa e as atenções da restante assembleia. O comportamento de ambas as mulheres despertou formas de respeito por parte das outras senhoras, que pararam de dançar para lhes oferecer água e pedir bênçãos aguardando que as mulheres em possessão tocassem com a mão na sua cabeça.»

(Notas de campo, Lisboa, Março 2002)

A descrição acima evidencia práticas incorporadas de vivência da religião que, apesar do seu recuo nos últimos anos, continuam a ser evidentes em *satsang* femininos mas, como mencionado no capítulo IV, altamente censurados por parte das hierarquias clericais bramânicas. Todavia, nem todos os *acharya* / *kathakar* associados a versões *shatrik* do hinduísmo condenam necessariamente práticas associadas a versões mais populares, incluindo a prática da possessão ritual, como é visível nos vídeos abaixo:

(Possession at garba during Shiv Mahapuran Katha 1)

[www.youtube.com/watch?v=GmK5SDWuSRA](http://www.youtube.com/watch?v=GmK5SDWuSRA)

(Possession at garba during Shiv Mahapuran Katha 2)

[www.youtube.com/watch?v=jn9XAMX4kNY](http://www.youtube.com/watch?v=jn9XAMX4kNY)

A celebração de encerramento do Shiv Mahapuran Katha, organizado pela Associação Templo de Shiva e realizado no salão dessa instituição em Setembro de 2011 pelo reconhecido *kathakar* de Shiva, Sri GiriBapu<sup>355</sup>, contou com a execução de danças *garba*, durante as quais várias senhoras evidenciam sinais de “estarem a receber a Deusa”, recebendo incentivo por parte de GiriBapu e dos seus músicos por intermédio da entoação intensificada de *garba*, *chaand* e *dhun*. No primeirio vídeo, o *garba Kum Kum Pagle Maadi Padhar* (Deusa venha rápido com passadas de *kumkum*<sup>356</sup>), é seguido

---

<sup>355</sup> Nos últimos anos, Shree Giri Bapu tem-se tornado bastante célebre entre populações hindu-gujarati da diáspora, como o atestam as tournées organizadas entre populações hindu-gujarati em Inglaterra e nos Estados-Unidos, nomeadamente entre instituições religiosas de âmbito Shivaíta (como a Associação Templo de Shiva), mas também entre instituições de inspiração Sanatan Dharm (que, como visto atrás, inclui o culto a Shiva) e nas quais está também incluída a mencionada Associação Templo de Shiva. A sua notoriedade não será também alheia às aparições diárias no canal televisivo Aashta TV, onde transmite pequenas palestras à semelhança de muitos outros líderes espirituais do hinduísmo.

<sup>356</sup> *Kumkum* refere-se ao pó vermelho considerado sagrado e amplamente empregue em cerimónias e actos quotidianos do hinduísmo. Trata-se de uma alusão à vinda da Deusa trazendo saúde e longa vida (Bhabhubhai 2012).

de outra canção *garba* (a partir de 1'.20'') executada em ritmo *chalti* (acelerado) denominada *Khel Khel Re Bhavani Maa Jai Jai Ambe Maa*, sendo ininterruptamente sucedida (a partir de 1'.45'') de um *chaand* com título não identificado por ter letra criada pelo próprio cantor adaptada ao ambiente da audiência (Bhabhubhai 2012), seguido de um *dhun* (2'.45'') denominado *Jai Jai Ambe Maa* (Glória à Deusa Ambe), de *doha* (3'.12'') e *chaand* com títulos não identificados. A intensificação da mesma performance continua no segundo vídeo no qual o *chaand* é seguido do *garba Ghor Andhari Re Rataldi Ma Randal Maa* (Garbo para a Deusa Randal) que é sucedido por um *chaand* com forte performance de *alap* (1'.12'') marcando a fase mais exaltada da performance e o início da sua conclusão com *Maadi Tara Mandiriye*, letra incluída no *chaand* para aceleração final fazendo parar os dançarinos<sup>357</sup>. A performance finaliza com um *garba trantali*. Na parte final da performance, várias devotas abordam as devotas incorporadas pela Deusa, nomeadamente as que ainda passam pelo processo de incorporação, de modo a solicitar conselhos ou auxílio para circunstâncias pessoais e/ou familiares, tirando proveito do que entendem constituir uma forma de comunicação directa com a divindade, sem a intermediação da hierarquia clerical. Esta prática ajuda a perpetuar formas populares de *bhakti*, acentuando as tensões entre práticas de hinduísmo *laukik* (popular, alterável, versátil, inferior) e *shatrik* (ancorado nas escrituras sagradas, imutável, superior).

Esta descrição da performance é também pertinente porque indicia a variedade de modalidades da cultura expressiva gujarati que pode ser mobilizada em eventos de celebração religiosa mas também de matriz *lok geet*. Neste caso específico, o *acharya* que dirigiu a cerimónia compreendeu o seu público e, apesar de direccionar as suas cerimónias particularmente para o culto de Shiva, mostrou ser proficiente nas várias modalidades da cultura expressiva gujarati, passando a entoar *garba*, *dhun*, *doha* e *chaand* direccionados para o culto a várias emanções da Deusa, de modo a agradar ao público presente (igualmente adepto do culto à Deusa) e potenciar as práticas de possessão performadas por várias senhoras concentradas na zona interior da roda de dança *garba*. As modalidades expressivas empregues, aludindo à Deusa, contribuem e intensificam modos de performance do corpo (p.ex.: dança *garba*), mas também da mente, induzindo à performance de práticas específicas de incorporação como as possessões rituais que correspondem a processos que só por si exigem muito maior

---

<sup>357</sup> De 1'.50'' a 1'.55'' é possível visualizar senhora performando *fundaradi*



investigação. Todavia, este caso específico de estudo ajuda a compreender que os processos de representação do hinduísmo não evidenciam igualmente homogeneidade de acção. Alguns *acharya* não hesitam em agradar ao público para o qual performam se isso for passível de fazer aumentar a sua reputação e potenciar a sua participação em tournées religiosas pelos diferentes pundos da diáspora:

«É programa de Shiva mas os cantores e o guru adaptam o programa à audiência – para agradar à audiência. Ao ver senhoras a receberem [Deusa] Mataji, o cantor introduz *dhun* de Mataji. Este kathakar está a misturar tudo consoante as audiências de modo a ficar famoso. Se fala só por *vaishnav* não tem audiência. Rameshbhay Oza também mudou e fala por todos os Deuses. Some kathakar don't like it because they are the center of attention and the *kathakar* link will be broken, like a waist of time. Morari Bapu and Ramniklal Dave say that... »

#### **5.5.6.2. Representações de género na arena performativa por via de codificações somáticas: *garbi* e *dodhiyu***

Ao longo da performance de *garba*, não é incomum verificar que frequentemente mulheres de todas as gerações mas sobretudo de gerações mais novas, em grupo ou individualmente, se demarcam do grande círculo colectivo de dança, para formarem grupos mais pequenos no interior desse mesmo grande círculo. Apesar dessa circunstância estar por vezes relacionada com o facto da excessiva concentração de dançarinos no círculo principal impedir o eficaz desempenho da dança devido à proximidade dos indivíduos, o mais frequente é grupos de mulheres unidas por solidariedades familiares, de casta ou de amizade, pretenderem desenvolver a sua performance com recurso a movimentações corporais distintas do padrão usual de performance exposto nas secções atrás, frequentemente, por via da mobilização de coreografias mais elaboradas. Nessas ocasiões são convocadas movimentações corporais que, apesar de também padronizadas e codificadas, permitem maior maleabilidade do tronco e dos membros inferiores e superiores potenciando maior exibição somática, como é o caso de movimentações e coreografias como *timpani*,

variações de *be tali garba*<sup>358</sup> e, sobretudo, *dodhiyu* (também conhecido como *garba* de doze passos), ou coreografias *dodhiyu* baseadas em métricas diversas<sup>359</sup>. A associação de algumas destas movimentações corporais com práticas coreográficas e de trabalho tidas como rurais, anciãs e tradicionais, funciona como tropo para ‘autenticidade’ cultural, tal como o depoimento em epígrafe deixa antever, e desperta associações e significados de ligação a uma ‘verdadeira’ e ‘idealizada’ identidade hindu e gujarati que estrategicamente importa evidenciar, particularmente em grandes eventos colectivos de performance.

O seguinte exemplo é ilustrativo de alguns destes processos:

(Navratri at Radha Krishna Mandir, Lisbon, 2012. Garba with DJ Mayush Kumar)

[www.youtube.com/watch?v=-Y3CmRT5R4s](http://www.youtube.com/watch?v=-Y3CmRT5R4s)

Neste exemplo, o grupo de dançarinas que performam junto do altar ritual central adoptam a coreografia *dodhiyu* de doze passos para se destacarem da restante multidão. Além de evoluírem no sentido do ponteiro dos relógios (ao contrário dos restantes dançarinos) adicionam rotações corporais e uma alternância de passos à sua performance em frente e à retaguarda, além de exibirem uma maior liberdade de movimentação dos membros superiores (frequentemente abandonando a palma no início do ciclo rítmico) e uma maior sensualidade nas movimentações das ancas. O grupo em questão trata-se de um grupo constituído por mulheres jovens debutantes e mulheres

---

<sup>358</sup> O ensejo de evidenciar e performar coreografias *garba* mais elaboradas e complexas durante a celebração do *navratri* tem levado à proliferação de tutoriais em redes sociais, com particular incidência no YouTube.

<sup>359</sup> As práticas coreográficas assinaladas emicamente por muitos interlocutores enquanto *dodhiyu* nem sempre são reconhecidas enquanto tal. Segundo Avni Sha (2013), as coreografias *dodhiyu* podem ser baseadas em 6, 6.5, 8, 10, 12, 14, 24 ou 32 passos (batimentos). Contudo, Rameshbhai Babubhai (2005) indica que *dodhiyu* significa um e meio porque se executa um passo e recua-se meio passo. Trata-se assim de um estilo coreográfico que implica sempre um recuo de alguns passos no total da coreografia. Para a dançarina de *kathak*, Lajja Sambavnath (2012), nas celebrações do *navratri* no Radha Krishna Mandir, em Lisboa, a mobilização de movimentações mais elaboradas de *garba* quase nunca correspondem à prática de *dodhiyu*, mas apenas a estilos criados ou apropriados pelas dançarinas jovens (neste caso, variações mais ou menos elaboradas de *garba*). Com efeito, ao longo da investigação de terreno não foi possível perceber a existência de verdadeiro consenso sobre as características coreográficas da prática de *dodhiyu*. Esta situação torna-se ainda mais evidente na total ausência de estudos académicos sobre esta temática, incluindo os estudos que se debruçam sobre a prática de *garba*. Num pequeno texto de divulgação encontrado num weblog, a autora esclarece que *dodhiyu* significa literalmente “um e meio” e situa a origem de *dodhiyu* na cidade de Ahmedabad na década de 1980. Não obstante, anuncia também que os estilos de *dodhiyu* associados às cidades gujaratis de Baroda e de Surat são particularmente apreciados e com elevado grau de sofisticação, o que indicia como as competições entre diversas cidades do Gujarat, podem assumir igualmente formas de representação somática (p.ex.: “While Vadodara’s garba girls are renowned for their graceful gait in this art, in Surat, Dodhiyu is slick and spicy...”). Cf. excerto e weblog em: <http://ashindia-ashlesha.blogspot.pt/2011/10/laymans-quickie-dodhiyu-guide.html>.

casadas (algumas delas mães das mais jovens), maioritariamente de casta *lohana*. Além de constituir uma forma de exibição da sua aderência e fidelidade à cultura e à identidade hindu e gujarati por parte de mulheres que já nasceram em Moçambique e em Portugal, a exibição codificada e colectiva do corpo por via de uma coreografia mais elaborada poderá ter também o propósito de evidenciar probidades de casta, designadamente as virtudes e a devoção da mulher *lohana*, dançando mais próximo da deusa com veneração. Além disso, o próprio tropo representado por elementos *lohana* situados no centro da arena performativa rodeados por elementos de outras castas, faculta que estes últimos possam assim internalizar inconscientemente o seu papel de certa submissão social e ritual. De facto, ao longo dos anos de investigação de terreno, nunca foi observada uma ‘conquista’ do centro da arena performativa durante a performance de *garba* no templo Radha Krishna do Lumiar (teoricamente associado a todo o âmbito social dos hindu-gujarati mas historicamente gerido por elementos de casta *lohana*) por parte de mulheres associadas a castas ‘mais baixas’ da hierarquia social hindu, apesar de algumas jovens de castas de Diu por vezes performarem incluídas em grupos de castas *lohana* por via de solidariedades de amizade ou de incorporação familiar via casamentos fora de casta. Nesse sentido, é possível assinalar que as dissonâncias sociais são também evidenciadas por via somática de género, apesar disso nem sempre deter uma dimensão consciente entre o próprio grupo sócio-histórico. Nas cidades inglesas, devido ao facto das celebrações do *navratri* serem frequente exclusivas à associação de casta (não sendo usualmente admitidos indivíduos de castas diferenciadas), torna-se mais complicado apurar este tipo de dissonâncias sociais na arena performativa. Todavia, a análise de documentos audiovisuais relacionados com a prática do *garba* entre hindu-gujarati residentes nas cidades de Londres e de Leicester permite igualmente diagnosticar o mesmo tipo de processos respeitantes à mobilização de coreografias mais elaboradas de *garba*:

(Dodhiyu Garba at Alperton, Wembley, London, 2005)

[www.youtube.com/watch?v=XiPKafr1HBM](http://www.youtube.com/watch?v=XiPKafr1HBM)

Neste excerto referente à celebração do *navratri* entre a associação Shri Bhavis Gam Patidar Samaj<sup>360</sup>, associada à casta *patel* portanto, um contexto performativo quase

---

<sup>360</sup> Trata-se de uma associação de casta que congrega 22 aldeias associadas à casta *patidar*, casta esta por vezes denominada também por *patel*. A afirmação da casta *patidar* constitui um fenómeno relativamente

sem diversidade de castas, as mulheres que optam pela performance de *dodhiyu* (ou, para outros, apenas uma forma mais elaborada de *garba*) não se deslocam inicialmente para o meio da arena ritual junto ao altar central, mas antes escolhem executar a sua performance em círculos formados externamente, o que pode indicar uma menor preocupação em evidenciar o seu corpo performático como sinónimo de dominância ou de representação de casta, mas uma opção pela performance de coreografias alternativas de *garba* enquanto prática que, apesar de prática devocional, pode funcionar igualmente como momento lúdico colectivo. Esta interpretação talvez ajude a explicar inclusivamente a aderência de homens (familiares próximos, indivíduos que partilham solidariedades de casta) à prática de *dodhiyu*, tendência nunca verificada entre os hindu-gujarati residentes em Lisboa (e no Porto)<sup>361</sup>. Ou seja, no ambiente ‘seguro’ da celebração dentro do grupo (de casta, de família, de *gotar*), a prática de *dodhiyu* e de outras formas mais elaboradas de dança *garba* pode funcionar apenas como forma de *self-fashioning* e de ‘diversão’ pessoal e colectiva, apesar de nunca perder a conotação devocional/religiosa; já em contextos inter-casta, como sucede nas celebrações no Radha Krishna Mandir de Lisboa, essas significações persistem, mas a mobilização de formas mais elaboradas de *garba* pode também denotar processos de afirmação e mesmo de dominação de casta.

No entanto, a prática de *garba* (incluindo *dodhiyu* e outras formas coreográficas) pode deter significações bem mais densas que extravasam os referenciais meramente de ‘tradição’, devoção e afiliação de casta. Enquanto prática expressiva congregacional ancorada na exibição somática, o *garba* pode igualmente potenciar, não apenas modos de *self-fashioning*, como também facultar o encontro ou a procura do ‘outro’, nomeadamente parceiros do género oposto por parte dos elementos mais jovens envolvidos em rituais de puberdade e em processos de consolidação matrimonial. Nesta

---

recente que resultou das reformas agrárias impostas pela dominação britânica da Índia. Segundo Banerjee e Iyer (2005), apesar de ser inicialmente classificada enquanto *kanbi* (agricultores), a designação de casta *patidar* passou a ser oficialmente reconhecida a partir dos censos indianos de 1931. Originários do território do Gujarat, os *patidar* imigraram em larga escala para países do leste africano sob dominação colonial inglesa e, mais tarde, para países anglo-saxónicos, como Inglaterra, EUA e Canadá. Poucos se fixaram em Moçambique e menos ainda foram aqueles que imigraram para Portugal. Todavia, vários grupos mantêm contactos com castas hindu-gujarati associadas a Portugal, por via de relacionamentos de negócio ou ligações de amizade, frequentemente geradas no leste africano.

<sup>361</sup> A este propósito, o seguinte exemplo audiovisual pode ser representativo do impedimento e mesmo oposição social à prática de *dodhiyu* por parte de elementos masculinos: [www.youtube.com/watch?v=4qdNk7mRvOw](http://www.youtube.com/watch?v=4qdNk7mRvOw) Perante posses corporais de animação e de algum desconforto por parte dos seus colegas, um rapaz ensaia e demonstra passos de *dodhiyu*, sendo a certo momento interrompido por um dos seus colegas manifestando um misto de troça e de algum pudor.

perspectiva, a adesão a formas mais elaboradas de performar *garba* poderá também representar um esforço de obtenção de visibilidade individual num palco performativo que pode ser igualmente encarado como uma ‘montra’ do grupo alargado (incluindo várias castas em templos como o Radha Krishna Mandir), não apenas local, como também trans-espacial, uma vez que as celebrações do *navratri* facultam a deslocação e o reencontro familiar, de *gotar* e de casta. É nesta óptica que pode compreendido o depoimento de Pradip Kumar (no seguimento do excerto transcrito mais acima):

PK: [Durante o *navratri*, o pessoal dança e encontra outras pessoas, young generations get in touch and then later on talk about marriage, engagement, é para encontrar com mulher essa maneira também... (risos)]

PR: Ah, e é também uma maneira das famílias encontrarem raparigas [para efeitos de matrimónio]...

PK: Exactamente... Mas agora é tudo por dinheiro. Vai aqui para comprar bilhete, entrar, dançar, mais nada...

PR: E a influencia dos filmes também é grande, não é, de Bollywood...?

PK: Ah sim, agora nos *garba* já põem canção de Bollywood, canções de amor. Eu penso que em *garba* privados está bom, mas dentro do templo se vai cantar este tipo de música, está um bocado mal.

(Pradip Kumar, Southall, Londres, 2005)

Apesar de exprimir a sua desilusão pelo facto das celebrações do *navratri* estarem a perder significado enquanto celebração religiosa que potencia o encontro comunitário e a renovação de laços e solidariedades sociais entre os indivíduos, a favor do ‘comercialismo’ manifesto na ‘entrada paga’ (aberta a todos) e na cedência aos sucessos Bollywood (uma perspectiva que parece estar a tornar-se dominante entre as gerações mais idosas), o depoimento de Pradip fornece pistas para o entendimento das celebrações do *navratri* enquanto plataforma que permite o contacto entre géneros opostos, sobretudo entre adolescentes solteiros, em larga medida por via da exibição dos corpos através da participação nas rotinas coreográficas. Sabendo que ao longo das últimas décadas, as práticas coreográficas incluídas nas celebrações do *navratri* têm gradualmente contemplado a performance conjunta de ambos os sexos, é possível encarar as coreografias dos hindu-gujarati, nomeadamente o *garba*, enquanto danças sociais que constituem uma oportunidade não negligenciável para a proximidade com o

sexo oposto, evitando assim normatividades e contextos sociais de maior supervisão e vigilância. Esta condição pode igualmente contribuir para a compreensão das performances de *garba* durante a celebração do *navratri*, tal como evidenciadas no Radha Krishna Mandir em Lisboa ao longo dos anos, enquanto performances de género, na medida em que, quando a performance de *garba* se torna mais rápida (ou seja, após o envolvimento e a estimulação dos corpos durante a fase lenta do *garba*) não é incomum verificar que grupos de adolescente e mulheres jovens se deslocam para o centro da arena performativa envolvendo-se na desempenho de *dodhiyu* (ou de outras formas elaboradas de *garba*, tal como descrito acima), mas essa propensão é frequentemente acompanhada também pela iniciativa de grupos masculinos em desenvolverem uma performance mais vigorosa num círculo formado no intervalo que medeia o círculo interno feminino desempenhando *dodhiyu* e o grande círculo colectivo externo de *garba be tali*. O vídeo abaixo constitui uma representação característica destes processos<sup>362</sup>:

(Fast Garba, Radha Krishna Mandir, Lisbon)

[www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy\\_7qF4](http://www.youtube.com/watch?v=1Fq3qy_7qF4)

Tal como o exemplo acima deixa perceber, em momentos mais avançados da performance, quando o ritmo se torna mais rápido e a performance da dança mais efusiva, grupos masculinos destacam-se igualmente da performance colectiva e contrapõem a performance de *dodhiyu* com o desempenho de *garba* incluindo movimentos corporais e gestualidades mais rápidas, enérgicas, e vigorosas, implicando uma maior liberdade de movimentação dos membros inferiores e superiores, frequentemente acompanhando saltos exuberantes. Entre as gerações mais idosas, o termo *garbi* é, por vezes, empregue na referência a este estilo de performance colectiva masculina<sup>363</sup>. A propósito de uma observação de terreno situada em 1999 e em 2000, na qual grupos masculinos de dançarinos transpuseram o círculo exterior de dançarinas para executarem *garbi*, sendo imediatamente formado um novo círculo interno junto ao altar que retomou a centralidade da arena performativa por parte das mulheres, Bastos e Bastos viram nessa disposição uma simbólica da cooperação sacrificial entre homens e

---

<sup>362</sup> Para outro exemplo também situado no Radha Krishna Mandir, consultar: (Quick garba at navratri celebrations 2013, CHP, Lisbon): [www.youtube.com/watch?v=D0N8iKJ\\_eKE](http://www.youtube.com/watch?v=D0N8iKJ_eKE)

<sup>363</sup> Thompson indica que o termo *garbi* é também empregue para designar uma forma de poesia, tal como produzida pelo poeta gujarati Dayaram (1777-1853), mas não foram encontrados dados ao longo do trabalho de pesquisa que corroborem este dado.

mulheres, uma cooperação sacrificial “conjugal (simbolizada pela perfuração do anel exclusivamente feminino que liga as mulheres terrenas às Deusas), seguida de uma uterinização (renovadora) de elemento masculino (indiciada pelo imediato engolfamento dos dançarinos homens)”<sup>364</sup> (2001: 213). Apesar desta leitura determinante, não deixa de ser igualmente verdade que frequentemente os círculos femininos (uns performando *garba*, outros *dodhiyu*) são formados bastante antes da formação de grupos masculinos, e por vezes estes últimos são mesmo inexistentes. De qualquer modo esta praxis performativa que sobrevém com bastante frequência no Radha Krishna Mandir e que contempla o uso diferencial do corpo na performance de *garba* por parte de ambos os géneros, configura um contexto performativo singular quando comparado com as celebrações de *navratri* nas cidades inglesas ou mesmo no território do Gujarat (p.ex.: em Baroda ou Ahmedabad), onde é inclusivamente possível observar grupos mistos na performance de *dodhiyu*<sup>365</sup>. Porventura a coexistência de várias castas numa única arena performativa, espoletando fenómenos de exibição narcísica (para o sexo oposto, para as castas adversárias, para com o socialmente diferenciado), poderá ajudar a compreender a singularidade das performances de *garba* no Radha Krishna Mandir. E na verdade, os testemunhos de terreno, sobretudo entre os mais jovens, expressam reiteradamente não apenas a condição lúdica da performance (“dançamos outros tipos de *garba* para não estarmos sempre a dançar a mesma coisa”), como também o fenómeno de *flirt* e exibição para o sexo oposto, nomeadamente para com o ‘outro’ de casta diferenciada, o que acentua o aspecto excitante e mesmo transgressivo do processo (“vamos ao templo ver as miúdas *lohana*”). Como realça Blacking a propósito das práticas de dança em várias sociedades africanas (incluindo na cultura Venda), a participação na dança constituía uma actividade de participação colectiva que exigia capacidades técnicas substanciais, o que potenciava não apenas o encontro e convívio com indivíduos do sexo oposto (potenciais parceiros matrimoniais), como também a avaliação de possibilidades de reprodução bem sucedida (1988c) (contribuindo assim para a favorável reprodução e perpetuação do grupo). No caso aqui em análise, esta não será definitivamente a única interpretação possível para as circunstâncias performativas expostas, sendo necessário igualmente levar em

---

<sup>364</sup> Cooperação sacrificial que, ainda segundo Bastos e Bastos, replica a relação de tensionalidade hierarquizante entre *asuras* (demónios) e *devas* (Deusas), em que os primeiros são eliminados ou mesmo sacrificialmente incorporado no corpo da Deusa, renascendo com o estatuto de seguidor ou protector ou mesmo consorte (*ibidem*: 212).

<sup>365</sup> Cf. p.ex.: [www.youtube.com/watch?v=V-xAO4jiXZU](http://www.youtube.com/watch?v=V-xAO4jiXZU) (*garba* e *dodhiyu* na cidade de Baroda).

consideração toda a densa teia de inter-relações entre a atitude devotiva (dançar para a Deusa), os ensejos de afirmação pessoal e de casta numa arena social densa, a postura de *self-fashioning* no aspecto lúdico da dança, e os jogos de sedução para com o sexo oposto. Estes aspectos não estão todos presentes em cada indivíduo, sendo que cada sujeito possui motivações díspares, múltiplas ou singulares. Todavia, a prática de *garba* enquanto prática religiosa, não deixa de estar associada a toda uma densa teia, por vezes conflituosa e contraditória, de interpretações da própria filosofia devocional *bhakti*, incluindo o episódio mitológico *Rasa Lila*, associado à hagiografia de Krishna, que de modo por vezes inter-relacionado e indirecto se tem aproximado nas últimas décadas das mitologias associadas ao *navratri*.

**5.5.6.3. Entre a performatividade religiosa e o ritual de *flirt*: A ambiguidade interpretativa de *Rasa Lila* no desempenho somático de *garba dodhiyu*.**

Apesar de *garba* permanecer grosso modo imbuído de significações relacionadas com a devoção a Mataji (e suas várias emanções, tal como descrito acima), o facto de se constituir com o formato de dança de roda, leva a que seja igualmente conotado com o episódio de *Rasa Lila* (ou *Raas Leela*) da mitologia de Krishna enquanto jovem, episódio esse que se configura como referencial mitológico primacial para muitas das danças indianas de roda associadas a contextos hindus. Essa circunstância é particularmente evidente em situações de devoção a Krishna, sobretudo no período ritual de *Sharad Purnima* (festividade de celebração das colheitas) que ocorre no dia de lua cheia subsequente ao *dussehra* do *navratri*. A densa e intrincada rede de significações que conectam e inter-relacionam posicionamentos e interpretações pessoais com a filosofia devocional *bhakti* e a mitologia de *Rasa Lila*, proporcionam igualmente a possibilidade de ocorrência de jogos de sedução durante a performance de *garba* por parte não apenas de indivíduos jovens, como também entre indivíduos de gerações mais idosas com percursos de vida envolvendo casamentos por conveniência, ou ligações afectivas não correspondidas (por questões pessoais, de casta etc.). Nesse sentido, e por via de *Rasa Lila*, a performance de *garba* pode abranger e contemplar a estruturação de sentidos muito mais amplos e até mesmo ambíguos do que aqueles tradicionalmente associados ao culto da divindade feminina (Deusa Mãe).



*Rasa Lila* denomina o episódio que descreve numa das escrituras centrais para a devoção *bhakti*, o *Srimad Bhagavat Maha Purana* (ou simplesmente, *Bhagavat Purana*), a ambivalente dança sagrada de Krishna com as *gopis*, as pastoras/leiteiras. De acordo com a mitologia *Rasa Lila* tal como descrita por Jones e Ryan (2007: 169), Krishna recolheu-se na floresta para de forma sedutora tocar a sua flauta, o que atraiu raparigas pastoras/leiteiras da zona que, sendo casadas, abandonaram secretamente os seus lares para se encontrarem com Krishna numa dança de roda com a deidade situada no centro do círculo das raparigas. Apesar da imagem de uma dança colectiva, cada uma das *gopis* encarava esse encontro como uma ligação pessoal com Krishna, ou seja a divindade dançando com cada uma delas individualmente. Ainda de acordo com Jones e Ryan (*ibidem*), algumas variantes da narrativa aludem ao facto de Krishna se ter realmente desmultiplicado para dançar individualmente com cada uma das *gopis*. Na tradição Vishnaya, a imagem da dança constitui uma representação mitológica do jogo de relação pessoal que se estabelece com o divino e a imagem da *gopi* constitui uma metáfora para a paixão do devoto pela divindade, o que implica inclusivamente exceder convenções sociais para aprofundar a relação. Em versões mais tardias dessa narrativa, Radha (profusamente representada enquanto consorte/amante de Krishna) é representada como a *gopi* favorita de Krishna, simbolizando da paixão do devoto (*ibidem*). Todavia, outras versões não representam Radha enquanto uma das *gopis*, enfatizando, pelo contrário, a relação platónica (portanto, não carnal) entre ambas as entidades e a intensa devoção de Radha para com Krishna, tornando-a como exemplo paradigmático para as relações conjugais modelares no matrimónio hindu. Este alicerce mitológico constitui um fundo contextual que enquadra algumas das atitudes somáticas, devotivas e íntimas de muitos intervenientes nas danças rituais gujaratis, numa inter-relação densa e ambígua entre prática *bhakti* e sedução erótica; entre transgressão, devoção e aspirações pessoais de ascensão social. O testemunho, a propósito do vídeo indicado abaixo, de uma activa dançarina de *garba* e *dodhiyu* em Portugal é esclarecedor deste tipo ambiguidades e disposições performativas:

(Dodhiyu Garba at Sharad Purnima, Radha Krishna Mandir, Lisbon)

[www.youtube.com/watch?v= 8\\_8Zd--LSU](http://www.youtube.com/watch?v=8_8Zd--LSU)

Excerto da entrevista:

AS: What I am doing is *dodhiyu*, which is a dance form of *garba* of course, played in 6, 6.5., 8, 10, 12, 14, 24, 32 beats of constant and different movements, which will be repeatedly performed after completing that group of steps (...) I know many styles of *dodhiyu* but it is always nice when they are performed in group. That day the other dancers could manage to catch that one only... I learned them in Palanpur or Ahmedabad, where I had all my childhood *navratris*.

PR: This video was taken on a Sharad Purnima celebration. Were you dancing thinking of Krishna? What is the relationship of that kind of performance and *Rasa Lila*?

AS: That thing is very much personnel, but I would like to explain... Actually we remember our Krishna when we are alone, and Krishna never used to do *Rasa Lila* with Radha, they [the dancers at *Rasa Lila*] were *gopis*. They were *gopis* always playing *raas* with the body of Krishna. As to Radha, she had a soul relation with Krishna... In *garba* we do *bhakti*, it starts from *bhakti* [as a form of *bhakti*], and when it turns in art of dancing or improvisations of steps, I don't know, maybe when we know [a] little and people appreciate it, which always satisfy our ego, and we start performing more with added style and it turns in contemporary *garba* from *bhakti*. *Rasa Lila* is a part of *garba* when two souls start looking, styling, starrng, playing together and relation goes further. And that is very much normal popping hearts during this festival. Now coming to your question, what was I doing? To be very frank, trying to gain attraction for my *garba* style...

PR: I like your honesty... So, it means that the relationship between Radha and Krishna was more of a platonic kind? In that sense, the *gopis* were a kind of Krishna's lovers, no? I always feel that sometimes non married girls when they are dancing, they do it for devotion, but also for male and social gaze...would you agree with me?

AS: I do agree. Here I see it less because nowadays maturity towards relations is gained much earlier. But I was a pure devotee of Mataji in my childhood and I used to get permanent energy by dancing, maybe physiologically. But I won't deny, when it turned to show off for getting ego satisfaction as I used to win lots of prizes.

PR: So, generally when girls are dancing *dodhiyu*, they are doing both things: dancing for the Gods (*bhakti* devotion) and dancing for male counterparts or for lovers (erotic gaze). Both attitudes are related as the ideal Indian woman should pay devotion to her husband, or father, or lover... Am I right?

AS: Yeah, we can say that...

Aamrapali, Lisboa, 2009

Este testemunho foi prestado pela dançarina em destaque no vídeo indicado acima. Enveredando um sari amarelo-torrado, lidera um pequeno grupo de mulheres (casadas) que performam *dodhiyu* num círculo formado à frente do grupo de adolescentes (algumas delas acompanhadas pela mães), que executam uma coreografia mais elaborada de *garba*<sup>366</sup> junto ao altar central. Dado que esta gravação se refere à celebração de Sharad Purnima (que ocorre cerca de uma semana após o *navratri*), o altar no centro da arena performativa não integra diversas imagens de Deusas (ou diferentes emanções de Mataji), mas sim uma escultura de Krishna tocando flauta – iconografia que, entre as várias interpretações possíveis, pode aludir à imagem de Krishna tocando para as *gopis*, tropo que aqui pode representar não apenas as dançarinas (presentes na celebração e/ou num sentido lato), como também todos os participantes na dança enquanto seguidores da divindade<sup>367</sup>.

Da parte do grupo performando uma coreografia *dodhiyu*, o recurso a uma economia de padrões somáticos que incluem a mobilização de gestualidades e movimentos corporais que integram maior liberdade dos membros inferiores e, sobretudo, dos membros superiores (incluindo o uso dos braços e das mãos de formas que evocam sensualidade feminina no espírito *rasa*), constitui um modo de providenciar um comportamento de género apropriado e adequado à performance de *garba*, mas que

---

<sup>366</sup> Trata-se de uma coreografia que integra movimentações adicionais relativamente à forma padrão, incluindo rotações corporais à frente e à retaguarda que de certa forma substituem a deslocação para a esquerda e para a direita no *garba be tali*. Por este motivo, várias intervenientes referem apenas estar a performar uma variante de *garba* e não uma coreografia *dodhiyu* (que implica sequências mais complexas de movimentação corporal que frequentemente extravasam as sequências de oito batimentos do *kaherwa tal* ou do *tal hinch* – quatro mais quatro).

<sup>367</sup> Circunstância que justifica a atribuição de características femininas à relação do devoto com Krishna por parte de vários autores (cf. Jones e Ryan *ibidem*). Jones e Ryan, salientam que a dança que Krishna encetou com as *gopis*, é também empregue como um tropo para a relação da divindade para com o íntimo de cada indivíduo, e comparam a própria disposição em ultrapassar limitações sociais por parte das *gopis* para se encontrarem com Krishna à atitude de cada crente, que deve estar igualmente disposto a ultrapassar obstáculos e convenções sociais dominantes na relação que estabelece com o divino. Adicionalmente, a relação platónica de Radha com Krishna, carregada de sentido de lealdade e confiança, é igualmente empregue como metáfora para o ideal do relacionamento que, no espírito *bhakti*, o devoto deve manter com Krishna ou para com a sua divindade de eleição.

oferece igualmente a oportunidade para a fantasia e para modos de *self-fashioning* e de representação social (a auto-representação para a comunidade alargada). As movimentações, gestualidades e expressões faciais mobilizadas na prática de *dodhiyu* remetem, se bem que em muitos casos de forma longínqua e indirecta, para o conceito de *bhava*, ou seja, na antiga tradição de teoria estética originalmente codificada e transmitida a partir do tratado *Natya Shastra*<sup>368</sup> e perpetuada nas várias estéticas da dança clássica indiana, refere-se às expressões e gestualidades destinadas a causarem disposições ou estados de espírito na audiência e entre os participantes, disposições essas que por sua vez fazem parte do processo de transmissão de *rasa* – grosso modo, a emoção estética adequada à performance, ou o que é suposto a performance despertar no auditor com a educação apropriada para a compreensão daquele tipo específico de prática performativa. A ligação destas formas culturalmente específicas de estruturação corporal ao corpus de preceitos transmitidos pelo *Natya Shastra* não é, contudo, directa e intencional, uma vez que as dançarinas na esmagadora maioria dos casos se limitam a replicar formas estruturadas de movimentação corporal que adaptam por mimetismo a partir de práticas expressivas locais/tradicionais (p.ex.: coreografias aprendidas no território do Gujarat), ou disseminadas pela indústria mass-mediaticizada (p.ex.: sequências de movimento das coreografias do cinema Bollywood). De qualquer forma, *dodhiyu* pode ser perspectivado como constituindo um meio através do qual a mulher pode exhibir as suas qualidades enquanto conhecedora dos modos ‘tradicionais’ de praticar a devoção e de performar o corpo (o que pode funcionar como metáfora para as suas qualidades enquanto boa mulher e boa esposa indiana), mas concomitantemente providencia um recurso criativo, através do qual a mulher pode performar a identificação com e a imaginação de ‘vidas’ possíveis (alternativas), escapando à inquirição social e familiar de forma não sancionada. Reportando-se à relação entre dança e fantasia erótica em várias tradições indianas de dança, Hanna propôs uma hermenêutica que está em linha com alguns dos processos que podem aqui ser observados:

«More than providing sanction for gender-related behaviour, dance offers opportunities for fantasy. Historically it was customary for men and women to

---

<sup>368</sup> Texto clássico da literatura sânscrita e da cultura hindu, dedicado às artes performativas (teatro, movimentos corporais e coreográficos, instrumentos e escalas musicais etc. Cf. cap. IV para a influência deste texto nos processos de categorização dos instrumentos musicais na Europa.

be rigidly segregated until marriage. Married women are restricted to carnal acts with their husbands. Because sexuality was socially repressed, love often was sublimated or channelled through poetic appreciation or the divinization of the opposite sex (Yati 1979: 15). The love-life stories of anthropomorphic gods, as portrayed in dance, may evoke erotic fantasy, provide avenues for repressed and suppressed energies, and allow women temporary escape from human toil (and a feminist perspective might had, from male dominance) through identification with the prestige and freedom of the *apsara* or *devadasi* (and today with motion picture stars). Women may imagine themselves as *gopis* (milkmaids) who sport with the deity in wild carnal love (Singer 1972: 235). Men also relate to Krishna as *gopis*.»

(Hanna 1988: 111)

Apesar das motivações das dançarinas poderem ser variadas e específicas a cada uma delas, o facto de escolherem envolver-se na performance de *dodhiyu* durante a performance colectiva de *garba*, implica sempre um ensejo de afirmação pessoal e/ou colectiva por via de formas de representação corporal que sobressaem dos restantes participantes envolvidos no ritual colectivo do *garba*. Nesse sentido, e de acordo com a experiência de terreno que incluiu conversas informais com inúmeros dançarinos *in situ*, os fundamentos devocionais interligam-se e mesmo confundem-se com narrativas pessoais de:

a) Afirmação pessoal na ‘comunidade’ – entre mulheres, trata-se de um processo que usualmente envolve a busca de prestígio e reputação enquanto ‘boa dançarina’ conhecedora das ‘tradições indianas’, mas também para se representar como potencial boa cónjuge, como boa esposa, ou como boa hindu praticante de *bhakti*.

b) Afirmação social no processo de competição agonística intra-grupal – os sujeitos de casta *x* auto-representando-se metaforicamente como moralmente superiores relativamente aos de casta *y* que não mobilizam o seu corpo com tanto rigor e sofisticação (p.ex: “os ‘*vandjas*’, coitados, são muito sossegadinhos, dançam pouco, são uma casta muito pacata, demais até...”; “nós dançamos assim para fazermos diferente dos *lohana*, que eles não sabem fazer como nós...”). Esta interpretação pode aplicar-se igualmente a processos que envolvem relacionamentos de amizade ou de vizinhança (p.ex.: grupos de amigos ou moradores de localidades ou bairros específicos, como Portela, Santo António dos Cavaleiros, etc.).

c) Género – a mulher enquanto detentora das formas mais apropriadas de se apresentar e exhibir para a Deusa por via de formas de movimento estruturado que podem incluir *dodhiyu* e outros modos de performar o *garba*; mas também por via de recursos (menos estruturados?) de representação somática, como a prática da possessão.

d) Rituais de *Flirt* - a mobilização de *dodhiyu* (ou de outras configurações de performar o *garba*) como estratégia de comunicação ou mesmo convívio com o rapaz, com o noivo, com o marido, com o amante, por via da exibição mais elaborada do corpo, incluindo o contacto visual e até mesmo a indumentária eleita para ser usada na performance. No entanto, este último processo é particularmente visível e assume contornos mais evidentes durante a performance de uma outra prática coreográfica, *dandiya-raas*, analisada mais abaixo.

### **5.5.7. *Garba* e a estipulação de fronteiras étnicas e religiosas**

#### **5.5.7.1. *Garba* e a exacerbação da identidade religiosa via exibição somática no confronto com o ‘outro’ religiosamente diferenciado**

«Todos os anos o movimento Swaminarayan BAPS de Londres empreende um Rath Yatra (procissão com carros alegóricos transportando imagens de divindades) que percorre o município de Brent, desde Wembley (este ano partindo de Alperton, junto à escola) até ao templo Shri Swaminarayan Mandir (alegadamente o maior templo hindu na Inglaterra) e sede do grupo, situado em Neasden. Teoricamente este evento tem uma finalidade religiosa, mas na prática funciona como forma manifestação e exibição do poder da missão Swaminarayan, que detém um grau de autoridade bastante considerável entre a população hindu de Londres de casta Patel (talvez os principais aderentes ao movimento Swaminarayan) e crescentemente entre *diveshas*. Após o desfile de grupos de crianças de famílias ligadas ao movimento Swaminarayan interpretando música religiosa intercalada com sucessos contemporâneos da

música popular<sup>369</sup>; de senhoras entoando *bhajan* e *dhun* dedicadas a ‘santos’ da ordem Swaminarayan; da *brass band* entoando *bhajan* e sucessos Bollywood; de apoiantes do grupo ora dançando ora entoando cânticos; de curiosos; e de monges do grupo visitando casas de seguidores à medida que a procissão avançava; quando o cortejo passou junto á mesquita central de Wembley (Wembley Central Masjid), em Ealing Road, um grupo de homens deteve-se, munido de instrumentos de percussão, e começou a performar *garba* com grande exuberância gestual e elevada intensidade sonora. A presença de polícias ingleses que acompanhavam a procissão e o facto da mesquita estar ainda pouco concorrida àquela hora, evitou a ocorrência de distúrbios. Contudo, esta circunstância não pôde deixar de parecer tratar-se de uma provocação indirecta que fez uso de práticas coreográficas e rotinas percussivas tidas como hindus em frente a um templo da religião muçulmana, que precisamente condena a dança e a performance musical. Esse facto adquire maior relevância na medida em que os homens entoavam gritos de devoção a entidades Swaminarayan enquanto manipulavam os corpos robustamente durante a performance de *garba*. O grupo de homens deteve-se durante cerca de três ou quatro minutos e prosseguiu o caminho de forma muito mais comedida, o que ainda mais salienta a vertente provocatória da intensa performance junto ao portão da mesquita.

(notas de campo, Wembley, Julho de 2005)

Num contexto de clara demonstração de autoridade e de prestígio por parte do influente movimento hindu Shri Swaminarayan BAPS, bastante influente no London Borough de Brent<sup>370</sup>, não deixa de ser significativo que uma facção masculina do grupo tenha recorrido à dança *garba*, associada a práticas cultural e religiosamente específicas aos hindu-gujarati (numa perspectiva émica), para activar propósitos de afirmação

---

<sup>369</sup> P.ex.: o tema *Axel F* (comp. Harold Faltermeyer, 1984), tal como popularizado em 2005 com recurso ao personagem computadorizado, *Crazy Frog*. No desfile, a melodia era interpretada pelas crianças com recurso a glockenspiel. Cf. vídeo original de *Crazy Frog* em [www.vimeo.com/21644999](http://www.vimeo.com/21644999)

<sup>370</sup> O London Borough of Brent é um dos mais densamente povoados por populações migrantes em toda a Inglaterra, incluindo uma alta densidade de populações de origem indiana. Além das zonas míticas de Wembley, Alperton, Willesden, Queen’s Park, Kilburn, e.o., Brent inclui ainda a área de Neasden, onde fica situado o templo do grupo, alegadamente o maior templo hindu situado fora da Índia. Durante o período de investigação de campo na área de Londres, este facto era sobejamente realçado por parte dos líderes e seguidores do movimento Swaminarayan, incluindo a circunstância do templo ter sido construído maioritariamente com o recurso a mão-de-obra voluntária por parte de devotos. A ascendência do movimento numa parte significativa da população gujarati hindu residente nas várias zonas do London Borough of Brent (população que participa nas eleições locais), explica a presença de políticos locais na procissão desfilando juntamente com os líderes religiosos.

religiosa mas que não deixam de ser igualmente propósitos políticos face à importância simbólica da mesquita central de Wembley enquanto baluarte da comunidade islâmica local, também bastante representativa e influente ao nível das políticas camarárias. Além disso, a manifestação da identidade religiosa mediante uma prática coreográfica que permite a exibição e exacerbação somática não deixa também de constituir uma reconstituição fora da Índia das tensões centenárias entre hindus e muçulmanos, tensões essas exacerbadas após o 11 de Setembro de 2001 e na sequência dos massacres de muçulmanos por parte de hindus nos conflitos religiosos que ocorreram no estado do Gujarat em 2002<sup>371</sup>. Nesse sentido, esta ocorrência constitui um exemplo modelar em como as práticas expressivas não detêm apenas funcionalidade nos processos de resolução de conflitos (aspecto explorado p.ex. em O'Connell e Castelo-Branco 2010), nomeadamente quando estão em causa práticas que envolvem o recurso à exibição colectiva e estruturada do corpo, mas podem igualmente ser activadas enquanto ferramentas eficazes e vigorosas em processos de confrontação agonística na afirmação e exacerbação da identidade, neste caso da identidade religiosa com implicações igualmente políticas. O recurso a uma economia coreográfica como o *garba*, com conotação simbólica enquanto prática hindu e gujarati (articulada com o contexto de um desfile religioso também ele de matriz hindu), adequa-se a uma demonstração que a um tempo assinala afiliação de grupo e marca uma diferença (cultural, étnica, religiosa) por via da performance intensificada dos corpos. Ou seja, sem deixar de estar simbolicamente conotado com a cultura hindu e gujarati, a prática de *garba* aqui convocada parece também estar ideologicamente imbuída com uma retórica confrontacional destinada a marcar a diferença entre um 'nós' imaginado e representado enquanto moralmente e culturalmente superior, e o 'outro', afigurado não apenas enquanto potencial opositor local, mas apontado como (longo e permanente) inimigo muçulmano, de facto, perpetuando e regenerando tensões centenárias. Este antagonismo entre o 'nós' hindu e o 'outro' muçulmano pode ser também discursivamente mobilizado no território português, se bem que em doses mais moderadas e em circunstâncias que envolvem maior interacção cultural e social, como em contextos

---

<sup>371</sup> Para mais informações, cf. [www.youtube.com/watch?v=Y2G6KDmBS3Y](http://www.youtube.com/watch?v=Y2G6KDmBS3Y) (2002 Gujarat Riots Full Documentary). Curiosamente, o *Rath Yatra* Swaminarayan pela comarca de Brent ocorreu no dia 3 de Julho de 2005, poucos dias antes dos atentados bombistas em Londres (7 de Julho), perpetrados por células terroristas islâmicas desenvolvidas em território britânico e envolvendo inclusivamente indivíduos de origem paquistanesa já nascidos em Inglaterra.



festivos envolvendo músicos e/ou dançarinos das várias afiliações religiosas, como se pode verificar seguidamente.

#### **5.5.7.2. “Eles não sabem dançar *garba* como nós”: *raasra* ismaelitas e ‘orgulho’ cultural hindu-gujarati**

Apesar da associação da prática do *garba* a contextos rituais e celebrativos hindu-gujarati, não é incomum populações gujarati com afiliação religiosa muçulmana sunita e ismaelita mobilizarem uma prática coreográfica que associam a *garba*, e que é representada enquanto prática expressiva tradicional do território do Gujarat. O facto de muitos dos indivíduos em causa integrarem gerações nascidas nos territórios da diáspora (ismaelita, sunita), não impede que deixem de manter e fomentar identificações com o território de genealogia original, o Gujarat. Nesse processo, as práticas que envolvem a performance colectiva e estruturada do corpo contribuem para a manutenção de identificações com um território de irradiação original, imaginado como espaço genuíno e central na identidade étnica e cultural do grupo. A população ismaelita residente em Portugal (formalmente denominada por Shia Imami Nizari Ismaili Muslim), mobiliza uma prática coreográfica emicamente denominada por *rasra* (ou simplesmente *ras*) em ocasiões festivas como celebrações de casamento e de aniversário e em comemorações como o Imamat Day Mubarak (dia de entronamento do líder ismaelita, Karim Aga Khan<sup>372</sup>) e perspectivada pelos próprios como uma prática coreográfica que exprime e enfatiza não apenas a identidade ismaelita, como também gujarati, sendo por vezes percepcionada num patamar de igualdade relativamente ao *garba* tal como praticado pelos hindu-gujarati. O trecho audiovisual abaixo constitui um pequeno exemplo da celebração do Imamat Day de 2010, em Lisboa, onde é possível visualizar a prática de *rasra* com o acompanhamento musical a cargo de um agrupamento constituído por

---

<sup>372</sup> O Príncipe Karim Aga Khan IV é o presente líder dos ismaelitas, ou o Íman Ismaelita da actualidade, tendo sucedido ao seu pai, o Sultão Mahomed Shah Aga Khan III, em 11 de Julho de 1957, o que torna o dia 11 de Julho central na devoção ismaelita. Faz parte das responsabilidades do Íman zelar pelo bem estar material e espiritual dos devotos, o que Aga Khan incrementa por via de uma organização cuidada da comunidade em Portugal, incluindo a prestação de serviços de auxílio a idosos e a famílias economicamente desfavorecidas, mobilizando igualmente a sua fundação (Fundação Aga Khan) para projectos de caridade em países em vias de desenvolvimento e com presença de ismaelitas (p.ex.: Moçambique). A tradição centenária da autoridade do Imã e a centralidade do culto da personalidade na devoção ismaelita, propicia um baixo índice de contestação à autoridade de Aga Khan, mas mesmo quando esta surge entre ismaelitas, ela é velada e mesmo censurada. Já o secretismo em torno das práticas religiosas (veladas a não crentes), desperta e estimula um misto de curiosidade e desconfiança por parte da população hindu.

músicos ismaelitas (incluindo três cantoras), mas também um baterista de origem moçambicana que integra usualmente conjuntos musicais hindu-gujarati. O repertório executado nesse evento baseou-se maioritariamente em canções *garba*, cantadas em gujarati:

[www.youtube.com/watch?v=p2UvQUWGr5M](http://www.youtube.com/watch?v=p2UvQUWGr5M)

(Imamat day Mubarak in Lisbon, Portugal – Nizari Ismaili Community)

Apesar da estrutura coreográfica visível no trecho ostentar sequências de movimentos distintos e menos estruturados relativamente ao *garba* ou às diferentes variações de *garba* tal como performadas por hindus, o *raasra* ismaelita não se caracteriza por uma performance totalmente livre dos corpos e completamente ausente de estruturação dos movimentos. Além de manter a estrutura circular colectiva orientando-se no sentido dos ponteiros do relógio, a performance envolve igualmente uma sequência coordenada (ainda que de modo limitado) de movimentações que, apesar de nem sempre ser seguida e sustentada por muitos dos intervenientes em cada um dos círculos de dança (ao contrário das performances hindus), remete para uma estruturação colectiva circular dos movimentos. A ligação do *raasra* à prática coreográfico-musical *garba* é também acentuada pela via sonora, uma vez que o acompanhamento musical da performance de *raasra* é efectuado por via de canções *garba* que são comuns aos festivais hindus, embora no contexto ismaelita o conteúdo das letras seja frequentemente percebido como parte da tradição gujarati mas não necessariamente hindu, acrescentando ainda a circunstância das letras não serem percebidas por uma parte substancial dos participantes na festividade, nomeadamente pelas gerações mais recentes<sup>373</sup>.

Já no excerto abaixo, é possível verificar a utilização da mesma prática coreográfica na performance de um êxito popular *bhangra*<sup>374</sup>, fazendo parte do alinhamento de canções do *set* do DJ hindu-gujarati Kamal Maganlal, contratado para animar a sequência final da mesma festividade, após a actuação do grupo musical:

---

<sup>373</sup> Perspectiva formada a partir de conversas informais com participantes de festividades ismaelitas ao longo da pesquisa de terreno.

<sup>374</sup> Daler Mehndi (1995) *Bolo Ta Ra Ra*.

Apesar da estruturação coreográfica em forma circular e do batimento de uma palma no primeiro tempo do compasso quaternário da canção, os participantes na dança exibem maior liberdade de movimentos corporais, incluindo saltos coordenados com cada um dos batimentos da canção, saltos esses que pontuam um avanço no círculo durante oito tempos do batimento (quatro + quatro, com uma palma a indicar o primeiro tempo), seguido do rodopiar do corpo após o qual se verifica um recuo no círculo de dança com um número incerto de passos, mas de duração nuns casos de quatro batimentos, noutros de oito batimentos. Deste modo, a prática de *rasra* é também empregue na performance de outros estilos populares de música, o que contribui para a sua actualização e manutenção nas práticas celebrativas contemporâneas por parte de gerações mais novas. Além de *rasra*, o mesmo exemplo audiovisual exhibe ainda a performance de uma rotina coreográfica denominada emicamente por ‘esquema’<sup>375</sup> por parte de populações ismaelitas e de genealogia gujarati em geral, mas que se trata na verdade da coreografia de circulação global, *The Electric Slide*, vulgarmente empregue também por populações hindu-gujarati em contextos festivos, tal como analisado mais abaixo.

Apesar de *rasra* poder ser discursivamente representado não apenas como uma prática análoga mas mesmo como o próprio *garba* hindu, a população hindu, por seu turno, alude frequentemente à prática do *rasra* como uma espécie de degeneração relativamente à forma original de performar o *garba* (o modo hindu), condensando frequentemente essa percepção na frase “*Eles não sabem dançar o garba como nós*”, ou “*os khojas não dançam o garba como os hindus*”, propensão discursiva que talvez exprima, ainda que ao nível do inconsciente, antigas rivalidades e antagonismos históricos entre hindus e ismaelitas, incluindo ao nível da cultura expressiva. Na verdade, a prática de *raasra* na cultura ismaili remete para a hagiografia do mestre espiritual ismaelita, Pir Shams que, de acordo com a narrativa mítica, envolveu-se na performance de *garba* (enquanto cantor e dançarino) durante a celebração de um festival hindu (*navratri?*), acabando por converter hindus de várias castas à religião

---

<sup>375</sup> Cf. a partir de 1’10”.

ismaili (Kassam 1995)<sup>376</sup>. Talvez resida (também) nesta narrativa a corrente percepção entre hindu-gujarati de que os *khojas* (termo que designa igualmente os ismaelitas) são descendentes de hindus de casta *lohana* convertidos à religião ismaili, mas é necessária investigação mais aprofundada sobre esta temática. De qualquer forma, a literatura religiosa atribuída a Pir Shams inclui canções *garba*, além de centenas de *gināns*, uma parte substancial dos quais caracterizados por encerrarem sentidos ocultos entre estruturas poéticas características da literatura hindu Vaishnava (*zāhir*) e alusões e imagéticas que remetem para a mitologia hindu (Markus 1996<sup>377</sup>). Independentemente da polémica gerada em torno da autoria deste corpus de literatura<sup>378</sup>, este dado talvez ajude a compreender a conservação da prática de *rasra* em contextos festivos ismaelitas como alusão ao *garba*, mesmo que esta disposição nem sempre seja reconhecida pelos próprios intervenientes nas danças. Por outro lado, a correspondência entre *garba* e cultura tradicional do Gujarat contribui igualmente, por certo, para a manutenção desta prática entre a população ismaelita sedada em Portugal e em Inglaterra, maioritariamente originária do Gujarat ou de genealogia gujarati. Contudo, a desvinculação dos hindus relativamente à prática do *rasra* pode ser encarada igualmente como uma forma de patentear (neste caso ao nível da cultura expressiva) ressentimentos antigos e mais recentes, como aqueles gerados aquando do processo de descolonização, nomeadamente os que aludem à retirada dos ismaelitas no período anterior à descolonização por via da ordenação de Aga Khan (alegadamente dispondo de informação privilegiada<sup>379</sup>), deixando os hindus à mercê dos constrangimentos que sobrevieram aos eventos históricos em Moçambique em 1975 (cf. Trovão 2010). Perante tais condicionantes históricas e de modo a evitar ou compensar condições (experimentadas ou imaginadas) de inferiorização social, cultural, ou do grupo, os hindus mobilizam discursivamente uma imaginada superioridade moral e cultural, que se exprime frequentemente na depreciação do modo como ismaelitas articulam os

---

<sup>376</sup> Informação online relativa a Pir Shams relata uma narrativa um pouco divergente: «Pir Shams also converted a bulk of the Hindus during their Dasera festival after singing 28 garbis (songs) in a temple for ten consecutive nights. According to the ginans, Pir Shams had sung the garbis in a village called Analvad. W. Ivanow places its location in Gujrat, called Anilvad, not far from Ahmedabad», in <http://ismaili.net/histoire/history07/history706.html>

<sup>377</sup> Cf. <http://ismaili.net/Source/0940b.html>

<sup>378</sup> De acordo com Asani (1999), uma parte substancial dos textos atribuídos a Pir Shams são de origem mais tardia, ou, sendo originalmente de sua autoria, foram transmitidos inicialmente por via oral, apenas sendo codificados em forma escrita bastante mais tarde (como é possível observar pelo uso de linguagem moderna e pela existência de anacronismos e adições), com todas as problemáticas de transmutação do texto original que esse processo implica.

<sup>379</sup> Percepção frequentemente transmitida por hindu-gujarati em conversas informais sobre o processo de descolonização em Moçambique.

corpos na performance de *rasra*. Esta (indiciada) “desarticulação” dos corpos relativamente ao padrão original de performance do *garba* é assim percebida como uma metáfora somática relacionada com o afastamento da cultura ismaili relativamente à cultura hindu, representada como mais autêntica, pura e, nessa medida, superior. ‘*Eles não dançam garba como nós*’ constitui assim uma fórmula discursiva que tem o efeito de estabelecer uma fronteira cultural entre o ‘nós’ imaginado e representado como autêntico e moralmente e culturalmente superior, e o ‘eles’, interpretados como culturalmente afastados da cultura hindu e mesmo gujarati, representados assim, de forma indirecta, como culturalmente e moralmente distantes do padrão original, gujarati hindu.

#### **5.5.7.3. A mobilização da identidade gujarati e da identidade de diáspora na performance de *garba* em eventos festivos envolvendo muçulmanos sunitas gujarati e hindu-gujarati**

Apesar da vertente religiosa dos casamentos islâmicos sunitas não incluir a performance musical nem coreográfica, a vertente comensal de muitos desses eventos (e de outras festividades não religiosas) é enquadrada não apenas pela performance de sucessos de cinema Bollywood e de sucessos musicais de circulação internacional, como também por um ambiente festivo que contempla o recurso à dança enquanto forma de entretenimento e de sociabilização, incluindo a performance de *garba* em casamentos de sunitas de genealogia gujarati. O exemplo audiovisual abaixo, captado num casamento de muçulmanos sunitas realizado em Lisboa em Julho de 2004, é ilustrativo desta dimensão festiva e regionalista do *garba*, uma vez que o grupo luso-britânico-asiático contratado para fornecer o acompanhamento musical à refeição, tal como relatado no capítulo III a propósito do repertório misto interpretado, integra no seu elenco, após o término da refeição, um casal de cantores hindu-gujarati portugueses para entoarem canções *garba* destinadas a propiciar a dança no momento pós-comensal.

[www.youtube.com/watch?v=EL23iEUH\\_rU](http://www.youtube.com/watch?v=EL23iEUH_rU)

(Garba dance by Gujarati sunni muslim (2))

Atendendo ao contexto performativo maioritariamente muçulmano com origem gujarati, as canções *garba* interpretadas integram letras com um conteúdo menos

vincadamente religioso do ponto de vista hindu e mais centradas em referências à cultura tradicional gujarati. Como é evidente neste exemplo e tal como se verifica também em contextos ismaelitas, a performance dos dançarinos (inicialmente, na sua maioria, mulheres, tal como em contextos hindus), denota uma estruturação bastante mais livre da movimentação do corpo apesar da tentativa de colagem à coreografia mais comum do *garba* (ou *garba betali*), nomeadamente mantendo a estruturação da performance enquanto dança colectiva circular no sentido contrário aos ponteiros do relógio e o batimento de uma palma no primeiro tempo do *hinch tal*. Tal como foi possível perceber *is situ*, tratou-se de uma adesão a uma prática coreográfica, o *garba*, conscientemente percebida como parte da tradição cultural dos gujaratis (independentemente das afiliações religiosas) e, como tal, performada como forma de exibição da identidade cultural e filiação gujarati.

Um processo semelhante mas com algumas nuances de diferença pode ser visualizado no excerto abaixo alusivo a um casamento sunita (realizado também em Lisboa), onde além da mimetização da prática do *garba*, é talvez mais evidente a interpretação pessoal e mais livre dessa coreografia:

[www.youtube.com/watch?v=dzWUnLmetjw](http://www.youtube.com/watch?v=dzWUnLmetjw)

(Garba dance by Gujarati sunni muslim 2009)

Mantendo a base estilizada do *garba* enquanto dança de círculo colectiva interpretada no sentido contrário aos ponteiros do relógio, um grupo de elementos femininos performa o *garba*, inicialmente mantendo a palma no primeiro tempo do ciclo rítmico do *hinch tal* e, nalguns casos, denotando gestualidades que remetem para estilos rurais ou mais antigos de performar o *garba*, como fica patente na inclinação de algumas mulheres para levarem as duas mãos aos ombros ou uma das mãos ao ombro enquanto a outra toca a cintura lateral durante o segundo, terceiro e quarto tempos do ciclo rítmico<sup>380</sup> (cf. 0'08''- 0'20''). Adicionalmente, o grupo de dançarinas transita de *garba* para a performance de *garba trantali* (cf. a partir de 1'17''), que inclui três palmas, mas sempre enquadradas no âmbito de uma canção de *garba betali*. Apesar das intervenientes deste momento festivo percepcionarem esta dança como um todo contínuo e uma forma de performar e celebrar a tradição e a sua genealogia gujarati –

---

<sup>380</sup> Dado que pode indiciar a afiliação densa ao território do Gujarat e uma perpetuação dessa ligação (também) por via de formas de performar o corpo que caíram em desuso nas décadas mais recentes.

base da sua identidade cultural e étnica –, os olhares hindus acentuam a diferença de exibição somática na performance do *garba* como metáfora para a própria diferença cultural e mesmo moral, que afasta as populações sunitas da autenticidade cultural associada às práticas tradicionais do Gujarat de origem hindu: “Eles não são hindus e por isso não sabem dançar o *garba*, mas também gostam e como vêm do Gujarat...” (músico hindu, Julho de 2009). Ainda no mesmo exemplo, a performance do *garba* ocorre no ambiente seguro e controlado do grupo familiar/rede social alargada que participa na festividade, sob olhar atento dos elementos masculinos. Após a iniciativa inaugural por parte do sector feminino, alguns elementos masculinos juntam-se à performance de *garba* (ocorrência não patente no exemplo indicado), participando também assim na exibição somática de uma identidade cultural tida e imaginada como gujarati.

A festividade junta elementos de vários pontos da diáspora, sobretudo oriundos de Portugal, Inglaterra, Moçambique e Índia, com acompanhamento musical fornecido pelo grupo Awaaz, também ele constituído por elementos de diversas afiliações étnicas e religiosas (moçambicanos, portugueses, muçulmanos, hindu-gujarati e cristãos de Goa). O repertório *garba* executado é também combinado com sucessos Bollywood, contribuindo para a manutenção de identificações com uma identidade gujarati e indiana que interliga os diferentes pontos da diáspora e contribui para a manutenção e perpetuação de solidariedades ancoradas e forjadas na própria condição da diáspora. Este aspecto é evidenciado na performance do cantor islâmico moçambicano de origem gujarati (que nesta performance se juntara ao grupo Awaaz), Ahmad Gulzar, quando este apela à participação da audiência no âmbito da introdução de um sucesso Bollywood na sequência da interpretação do tema português *Bailinho da Madeira* (dançado por vários convidados): “Em Moçambique não se pára de bater palmas até ao fim. Vamos lá a mostrar Portugal como é que é, vá...”

[www.youtube.com/watch?v=GJ0qCzr3yR0](http://www.youtube.com/watch?v=GJ0qCzr3yR0)

(Hindu-Gujarati and Muslim music band performing Bailinho da Madeira...)

A conjugação de repertório associado ao cinema hindi, à música folclórica portuguesa e à música internacional é articulado com tradições coreográficas do Gujarat (*garba*) e com referências às diversas geografias da diáspora, num processo que acentua identificações locais, mas igualmente em ligação com o território do Gujarat e a própria

nação indiana. Nesse sentido, a contratação de um conjunto musical hindu-gujarati para festividades de casamento de outras comunidades religiosas de genealogia gujarati (tal como sucede também mais uma vez com os ismaelitas) denota também esta dupla dimensão funcional de prover o repertório Bollywood e de sucessos nacionais e internacionais de música, mas também o repertório tradicional gujarati para a festividade, que frequentemente envolve práticas coreográficas que incluem a movimentação livre ou mais estruturada dos corpos, potenciando assim a exibição de diversas categorias de pertença identitária. Aliás, a tendência para a contratação de conjuntos musicais hindu-gujarati por parte de outros grupos religiosos pode constituir um indício (indirecto, por ventura inconsciente) de um certo reconhecimento dos hindu-gujarati como representantes fidedignos das tradições culturais ou tradições expressivas do Gujarat, nomeadamente em contextos onde importa mobilizar também práticas culturais associadas à zona de irradiação original. Nessas conjunturas, *garba* é prática expressiva reiteradamente adoptada.

#### **5.5.8. *Garba* e outros formatos de *popular culture***

Apesar de Mallison (1989), a propósito dos géneros de canção *dhol* e *garba*, ter profetizado a decadência destes a partir do momento em que saíram do âmbito exclusivo da cultura tradicional e religiosa e foram absorvidos pela *popular culture* orientada para o mercado massificado, pelo contrário, o sucesso de *garba* tem sido potenciado exactamente por via de vários formatos da cultura popular, desde as coreografias comercializadas em formato DVD ou VCD, passando pela constante edição de CDs com novas composições, a circulação digital de ficheiros de som com repertório *garba geet*, e pela crescente integração de *garba geet* e coreografias inspiradas em *garba* em séries televisivas<sup>381</sup> e em produtos cinematográficos. Aliás, o crescente reconhecimento de *garba* enquanto prática representativa da identidade cultural do estado do Gujarat tem estimulado a multiplicação de alusões musicais ou coreográficas em longas-metragens produzidas pela indústria Gollywood<sup>382</sup>, mas

---

<sup>381</sup> Cf. p.ex. a série *Gulaal*, passada na área de Kutch, no Gujarat, e televisionada entre 2010 e 2011 no canal indiano a emitir em idioma hindi, Star Plus: [www.youtube.com/watch?v=LkeYFgJxHzw](http://www.youtube.com/watch?v=LkeYFgJxHzw) (Gulaal Last Episode 28<sup>th</sup> August 2011 Garba dance).

<sup>382</sup> Cf. p.ex.: notícia datada de 2012 na revista *Times of Índia*: «Be it a big budget or a small budget Gujarati flick, one thing that typifies Gollywood movies is the garba song sequence that is included in almost every next Gujarati movie. In the past there have been wonderful renditions like Pankheeda and Odhani which till today are played during the Navratri celebrations across Gujarat. Now Gujarati



também pela indústria Bollywood. Se na primeira destas indústrias a alusão a *garba* serve propósitos de representação identitária exclusiva ao Gujarat, na indústria Bollywood, o referencial de *garba* e de outras danças associadas ao *navratri* é mobilizado e adaptado à indústria de cinema de entretenimento por via da assimilação de passos e de movimentos associados às danças tradicionais gujaratis por parte de coreografias criadas para alguns argumentos do cinema Bollywood. É o caso da coreografia integrada no *blockbuster* hindi, *Hum Dil De Chuke Sanam* (Sanjay Leela Bhansali, 1999) que, tendo parte do argumento passado no território do Gujarat, recorre ao uso de uma das canções mais populares das festividades *navratri* (*Dholi Taro Dhol Baahe*) para acompanhar uma coreografia inspirada em passos e rotações corporais características das danças *garba* e *dandiya-raas*:

[www.youtube.com/watch?v=5fysIgn-AZQ](http://www.youtube.com/watch?v=5fysIgn-AZQ)

(Dholi Taro Dhol Baahe – Hum Dil De Chuke Sanam – Español Subtitulado)

No início do *navratri* de 2012, excertos YouTube desta coreografia acompanhando mensagens com votos de boa festividade, circulavam nalguns perfis Facebook de elementos femininos hindu-gujarati. O facto da coreografia em questão ser performada por dançarinos envergando trajes tradicionais do Gujarat num exterior que remete para o exterior de um templo hindu situado numa aldeia indiana (representada estilizadamente num cenário com alusões a pequenas habitações rurais), constitui um exemplo das práticas e formas de actualização da tradição por parte da indústria Bollywood, nomeadamente a partir da década de 1990, quando este sector do entretenimento popular de massas se redireccionou estrategicamente para as populações migrantes indianas na diáspora, nomeadamente para os NRIs e PIOs<sup>383</sup>.

Esta circunstância faculta reflexões sobre aquilo que se poderá chamar de circularidade da *popular culture* tal como apropriada e trabalhada pelo cinema, uma vez que a

---

filmmakers are only taking the Navratri fervor a step ahead by peppering up the garba song sequences with a modern touch and different notes. A number of recent releases like *Veer Hamirji* had traditional garba song sequences in the movie (...)» (*Times of India*, 22 Oct. 2012). A coreografia *garba* que é parte integrante da metragem gujarati, *Maniyaro te, maniyaro te hadu thai re*, pode ser indicada como uma referência paradigmática de *garba* no cinema Gollywood. Cf.: [www.youtube.com/watch?v=2tpAfQtTnbU](http://www.youtube.com/watch?v=2tpAfQtTnbU)

<sup>383</sup> O próprio argumento do filme, baseado num triângulo amoroso entre a filha de um reconhecido músico clássico indiano, o seu aluno italiano e o futuro marido (indiano) que o músico escolheu para a filha, reflecte esta orientação. A opção final pelo marido indiano com base na sua atitude honesta e “pura” pode espelhar a tendência deste género de cinema para reclamar as audiências NRI e PIO para os valores morais representados como ‘indianos’ em detrimento das culturas mais ‘contaminadas’ dos estrangeiros.

indústria cinematográfica apropria práticas expressivas de diversas regiões da nação indiana, categorizadas como tradicionais, *folk* ou devocionais, devolvendo-as às audiências re-trabalhadas com o *glamour* que caracteriza o cinema de entretenimento. Esta propensão contribui para a renovação de identificações com as tradições nacionais e regionais indianas, e com a religião hindu, por parte das novas gerações na Índia e na diáspora, mau grado as prédicas de desaprovação por parte das gerações mais idosas, que frequentemente mobilizam o argumento de cedência ao comercialismo.

Nos últimos anos, esta propensão é todavia mais evidente por via do recurso a redes sociais como o YouTube e o Facebook em que o acesso a conteúdos relativos a vários períodos da cultura popular indiana, é articulado com a disponibilidade de conteúdos gerados pelos próprios usuários, permitindo assim não apenas a renovação de identificações como também a estruturação de novas formas de representação identitária por via somática, por exemplo por via da conjugação de movimentações tradicionalmente associadas ao *garba* com gestualidades e rotinas corporais associadas a tendências mais recentes de dança popular, ou até mesmo de dança clássica.

## **5.6. *Dandiya-raas*, identidade gujarati e os múltiplos significados desta prática expressiva**

Na sua já referenciada dissertação de doutoramento datada de 1987, Thompson assinalava *dandiya-raas* como a prática expressiva mais popular no estado do Gujarat a seguir a *garba*. Esta alocação parece ser válida ainda na actualidade, sendo corroborada pela experiência de terreno, por via de depoimentos dos interlocutores, mas sobretudo pela permanência e ubiquidade desta prática não apenas durante o festival *navratri*, mas também em festividades de casamento e de outras ocasiões celebrativas do calendário hindu. À semelhança de *garba*, *dandiya-raas* traduz igualmente uma prática expressiva que articula som (musical), texto poético e movimentações estruturadas do corpo, integrando-se assim também no conjunto de práticas que o mesmo Thompson qualificou de formas coreográfico-musicais (*ibidem*). Todavia, apesar de ser caracterizada (aliás tal como *garba*) por um modelo coreográfico *standard* a partir do qual podem ser desenvolvidas variantes, *dandiya-raas* é performada com a utilização de paus (*dandiya*), detalhe que implica a envolvimento do corpo em conjunto com um apetrecho que serve a um tempo de instrumento de percussão e de interação com outros corpos, o que

potencia várias interpretações da dança e remete para variados referentes rituais, religiosos e regionais, por vezes intrincadamente relacionados. O uso de paus (*dandiya*) na sua execução, reforça a sua pontual associação a práticas agrícolas (Thompson 1987, Widdess 2006) e/ou a narrativas militares relacionadas com a história do Gujarat<sup>384</sup> (Thompson *ibidem*; 2000b; conversas informais com interlocutores em festejos de *navratri*). Por outro lado, a associação bastante frequente desta prática expressiva ao *katha* (história, narrativa mitológica) do próprio festival *navratri* (i.e. a lenda da derrota do demónio Mahishasura pela deusa Durga após nove dias de combate) tem resultado na interpretação bélica devocional do uso dos paus na performance da dança (os paus enquanto metáforas da espada da Deusa) (Manech 2002 e conversas informais com vários outros interlocutores). Todavia, esta prática permanece mais frequentemente associada à mítica dança *raas leela*, que ilustra a dança de Krishna com as *gopis* (tal como descrito mais atrás na secção 5.5.6.3.) e ajuda a explicar a conservação da sua prática entre hindus vishnuítas (dado que Krishna é encarado como um avatar de Vishnu) mas também entre hindus seguidores da *Sanatan Dharm*. Ao analisar a origem do termo *raas*, Thompson (1987) realça a sua característica polissémica<sup>385</sup>, incluindo a associação ao conceito de *rasa* (descrito atrás) ou a formas de literatura *folk* dos indo-europeus, caracterizada por um cunho erótico acentuado e mais tarde adaptadas ao culto a Krishna, dando origem a várias formas de teatro sânscrito e a géneros de poesia e de música, particularmente ao género de poesia épica *raaso*, que está na origem das formas poético-musicais analisadas no capítulo IV, *doha* e *chaand*, destinadas ao elogio dos atributos físicos e guerreiros dos príncipes hindus de antigos reinos do actual território do Gujarat e do Saurashtra, e que funcionavam como tropos e metáforas do próprio Krishna enquanto guerreiro (*ibidem*). É precisamente dentro da lógica de culto a Krishna, que Thompson enfatiza a associação deste termo com *raas leela*<sup>386</sup>.

Apesar de ser tradicionalmente executada no período ritual de Sharad Purnima (festival das colheitas que ocorre uma semana após o término do *navratri*), esta dança foi, ao longo do século XX, incorporada no mesmo festival *navratri*, sendo usualmente executada a seguir a *garba* ou, mais frequentemente, após o ritual *aarti*, o que comprova

<sup>384</sup> Thompson enfatiza a este propósito o facto de partes do território do Gujarat terem sido dominadas por via da força por castas como Rajputs, Mers, Kolis, etc. Neste contexto, a movimentação da coreografia mimetizaria o embate de espadas entre oponentes e a transição de um oponente para outro, a própria dinâmica da batalha (1987: 193).

<sup>385</sup> Cf. *ibidem*: 191 para quadro de relações entre *raas* e outros géneros de poesia, literatura e música.

<sup>386</sup> O termo *raas* acabou por ser aplicado a uma parte substancial de danças de roda remissivas da mitologia de *raas leela*, pelo que a própria prática *garba* é por vezes também denominada *raas garba*.

não apenas a popularidade das crenças devocionais a Matadji/Durga e a Krishna na tradição hindu-gujarati, como também a permeabilidade entre as atitudes devocionais, ao que não será porventura alheia a disseminação da filosofia *Sanatan Dharm*, embora esta seja uma possibilidade que necessita de maior exploração.

Novamente à semelhança de *garba*, também a prática de *dandiya-raas* tem sido empregue em processos de folclorização e de representação turística do território do Gujarat, sendo inclusivamente instrumentalizada pelas políticas culturais das instituições políticas locais e regionais enquanto prática marcadora da identidade hindu e gujarati, contribuindo assim para o reforço da identidade cultural daquele território enquanto estado com aspirações de constituir-se como modelo na nação indiana para o vínculo entre religião (hindu), política e sociedade<sup>387</sup>. Apesar desta tendência ainda não ter sido convenientemente explorada em estudos de teor académico, não faltam as alusões a esta ligação em sites internet associados com a cultura, a tradição ou com políticas culturais do Gujarat. Adicionalmente, o extenso repositório YouTube de vídeos de performances *dandiya-raas* em eventos de celebração cultural relacionados com o Gujarat<sup>388</sup> ou em celebrações religiosas gujaratis, como o festival *navratri*<sup>389</sup>, contribui igualmente para acentuar a ligação entre a prática expressiva e as tradições culturais do território, de resto tal como sucede com a prática de *garba*. Esta propensão torna-se tão mais pertinente quanto a esmagadora maioria dos vídeos carregados para o canal YouTube ou para outras redes sociais como o Facebook ou o canal Vimeo, têm origem em carregamentos efectuados por usuários (*user content*) que deste modo perpetuam e simultaneamente ficam expostos (enquanto usuários consumidores) a representações audiovisuais da cultura expressiva gujarati que frequentemente funcionam como significantes de noções de ‘tradição’, ‘cultura’ e ‘identidade’ hindu-gujarati.

### 5.6.1. Ciclicidade rítmica e mudança coreográfica de uma *stick-dance*

---

<sup>387</sup> Ligação personificada na figura do líder político e ministro-chefe do estado do Gujarat entre 2001-2014, Narendra Modi, associado ao partido nacionalista hindu, Bharatiya Janata Party (BJP). Mediante a vitória deste partido nas eleições legislativas indianas de 2014, Modi tornou-se primeiro-ministro da Índia.

<sup>388</sup> Cf. p.ex.: [www.youtube.com/watch?v=sUaMdVKJVqc](http://www.youtube.com/watch?v=sUaMdVKJVqc) (Gujarat A Celebration – Mer – Dandia Raas (Warrior Dance)).

<sup>389</sup> Os exemplos são inúmeros. Para ter acesso a alguns deles, basta executar uma procura pelos termos *dandiya-raas* e *navratri* no canal YouTube.

O facto de *dandiya-raas* ser performada com recurso a paus, constitui uma particularidade que classifica esta dança também no grupo de *stick-dances* ou mesmo *sword-dances*, práticas presentes um pouco por todo o mundo, mas particularmente no sudoeste asiático de um modo geral e no território da Índia em particular<sup>390</sup>. Usualmente são empregues pedaços serrados de paus de vassoura com cerca de 30 a 40 centímetros como utensílios desta prática coreográfica, mas não é invulgar elementos femininos recorrerem a varas mais finas e de menor dimensão decorados com pinturas tipo *henna* ou com pedaços de tecido gujarati com padrões estampados tradicionais daquele território – circunstância que acentua a sua afiliação a uma percepcionada cultura tradicional do Gujarat.

Analizando a configuração básica da performance de *dandiya-raas* no território do Gujarat na década de 1980, Thompson indica que a dança se desenvolve a partir de dois círculos concêntricos de dançarinos encarando-se mutuamente e evoluindo em direcções opostas. Os círculos estão organizados em torno do altar central e o círculo exterior está virado para a parte interna da arena performativa (i.e. virado para o altar ritual situado no centro do espaço performativo) e o círculo interno para a parte externa. Usualmente cada dançarino emprega dois paus na performance da dança (um por mão), que servem como instrumentos de percussão nos paus de outros dançarinos e entre o próprio. Numa base rítmica que o mesmo autor caracteriza como de oito tempos (provavelmente aludindo ao ciclo *kaherwa*, embora não seja explícito nesse aspecto), cada dançarino percute o pau do dançarino que encontra à sua frente no círculo oposto (que se move na direcção contrária), de acordo com o esquema descrito abaixo e proposto pelo próprio autor:

Tempos	1	2	3	4	5	6	7	8
Percussão	/	x	/	x	/	/	x	x

Fonte: Thompson 1987: 198

Legenda: A indicação “/” refere-se à percussão nos paus do dançarino do círculo oposto. A indicação “x” alude à percussão nos paus do próprio.

<sup>390</sup> Widdess (2008) assinala no território do Nepal práticas coreográficas que podem ser categorizadas como *stick-dances* e que apresentam uma matriz semelhante a *dandiya-raas*, nomeadamente *makah pyakha* (literalmente, *Monkey Dance*). O autor recorre ao clássico estudo de Arnold Bake (1970) para aventar a provável relação entre o simbolismo agrícola e ritual e as *stick-dances* (cf. também Thompson 1987: 192). O próprio Arnold Bake realçou o facto deste tipo de práticas ser transversal no território indiano a grupos populacionais de todas as castas e religiões (Bake *ibidem*). A relação entre *dandiya-raas* e a dança de espadas *katthak* praticada no vizinho Paquistão é também aventada por Thompson (*ibidem*: 193).

No início da pesquisa terreno, o facto da descrição indicada por Thompson não coincidir com as performances de *dandiya-raas* observadas entre os hindu-gujarati em Portugal, Inglaterra ou mesmo no território do Gujarat, levou a esboçar a hipótese de mudança coreográfica, apesar desta mudança não ser, *grosso modo*, acompanhada por mudança musical, uma vez que muitas canções e melodias associadas a *dandiya-raas* já na década de 1980 continuaram a ser utilizadas até à actualidade (conjugadas com canções e melodias que entretanto foram surgindo no mercado ao longo das últimas décadas). Na verdade, tal como tem sido presenciado ao longo do trabalho de terreno (incluindo no terreno virtual das redes sociais como o YouTube), além da coreografia padrão de *dandiya-raas* não se desenrolar em círculos mas sim em filas rectas ou adaptadas ao espaço performativo, ela emprega na verdade 10 batimentos a completar um ciclo coreográfico completo. Nessa medida, algo se modificou nas últimas duas décadas de anos no sentido, presumivelmente, de uma maior simplificação da prática coreográfica. O depoimento de Bina Joshi a propósito de gravações de uma performance de *dandiya-raas* em Moçambique, pode ser revelador:

(Garba and Dandiya-raas dancing in Mozambique)

[www.youtube.com/watch?v=B-NaYU\\_N-o8](http://www.youtube.com/watch?v=B-NaYU_N-o8)

(Dandiya-Raas in Mozambique, 1996)

[www.youtube.com/watch?v=-ifTsGZ76ZU](http://www.youtube.com/watch?v=-ifTsGZ76ZU)

Bina Joshi: [referindo-se aos exemplos acima] Em Moçambique, os *dandiya* é mesmo assim à maneira deles. Eu já tentei aqui [Portela, Lisboa] mas nunca deu certo. [Aqui] tem de ser mais simples. Aquele estilo é para mantermos mesmo o círculo. E [só se vê] senhoras porque aquilo foi [filmado] à tarde. Os homens estavam no trabalho, porque à noite [dançava] tudo junto.

Bina Joshi, 2013

Ambos os exemplos audiovisuais remetem para a mesma sessão de celebração do *navratri* em Maputo, realizada à tarde e frequentada sobretudo por mulheres e crianças. Estas gravações podem ser consideradas raras na medida em que são reveladoras não apenas de uma configuração performática de dançarinos organizada em

círculos, mas sobretudo em círculos entrelaçados (os dançarinos mudam de círculo a cada quatro batimentos do ciclo rítmico para percutir os paus do adversário), aspecto que nunca é salientado nos estudos que incidem em *dandiya-raas*, como é o caso de Thompson e Yodh (1985) e David (2010, 2014), ou apenas muito de passagem em Thompson (1987). O facto de Bina Joshi ter experienciado o percurso migratório Maputo (onde nasceu) – Lisboa (onde vive desde início da década de 1990), permite-lhe ter uma noção mais clara da mudança operada na estrutura coreográfica de *dandiya-raas* aquando da transição dos hindu-gujarati para as cidades europeias de Portugal e de Inglaterra. Segundo a própria (num depoimento em sintonia com outros interlocutores), a configuração circular de *dandiya-raas*, além de constituir um tropo para a mitologia de *raas-leela*, estava também associada a práticas rurais e a conhecimento detido e perpetuado pelas mulheres, que em Moçambique e no próprio território do Gujarat eram detentoras e transmissoras de uma parte substancial do conhecimento de práticas e rituais associadas ao hinduísmo popular (cf. p.ex.: Bastos e Bastos 2001). Ainda de acordo com o que é possível inferir de conversas mantidas com inúmeros interlocutores, a transição dos hindu-gujarati para contextos urbanos e cosmopolitas europeus (Lisboa, Londres, Leicester etc.) aliado ao crescente impacto e influência da indústria indiana de cinema e de música popular (nomeadamente as produções Bollywood), tem concorrido para uma percepcionada maior disseminação e comercialização das práticas coreográficas, o que se materializa frequentemente na adequação das movimentações coreográficas a contextos performativos que funcionam tendencialmente como encontro social (nomeadamente na promoção do contacto entre géneros – como se pode ver mais adiante), e não apenas como prática ritual e religiosa. Esse processo tem acarretado a substituição de formas percepcionadas como mais tradicionais de performar o *dandiya-raas* (nomeadamente as configurações em círculo ou em círculo entrelaçado), por configurações consideradas mais práticas e exigindo maior simplicidade de execução, como o uso de filas corridas, além de uma percepção mais ‘distendida’ do ciclo rítmico (cf. abaixo). Nessa medida, o desenrolar coreográfico de *dandiya-raas* tal como observada comumente no território do Gujarat e na diáspora hindu-gujarati implica a formação de duas filas de dançarinos encarando-se mutuamente e movendo-se em direcções opostas mas sempre no sentido dos ponteiros do relógio. Cada fila integra um número variável de dançarinos, que pode ir de quatro até algumas dezenas ou até mesmo centenas. Cada dançarino percute os paus do dançarino da fila oposta nos tempos um, três e sete do ciclo coreográfico de dez batimentos, percutindo nos seus

próprios ao nível da cintura ou repousando nos tempos dois, quatro, cinco e seis. Durante os batimentos oito, nove e dez, cada dançarino avança na fila de modo a enfrentar o próximo dançarino da fila oposta. Consoante a configuração par ou ímpar do número de dançarinos que constituem as filas, poderá ser necessário saltar um dançarino da fila oposta (que irá formar par com o dançarino que segue atrás na fila do próprio) antes de enfrentar o dançarino seguinte<sup>391</sup>. Ao chegar ao final da fila, o dançarino vira-se, passando a integrar a fila que se move na direcção oposta, garantindo assim a continuidade da performance sem interrupção. Os seguintes exemplos audiovisuais registados entre a Diu Communityt of Southall (noroeste de Londres) e na Comunidade Hindu de Portugal são elucidativo desta configuração performativa:

(Dandiya-Raas at Diu Community of Southall)

[www.youtube.com/watch?v=luNJUbfc-1M](http://www.youtube.com/watch?v=luNJUbfc-1M)

(Navratri at Comunidade Hindu de Portugal, 2 Oct. 2011. Dandiya-Raas)

[www.youtube.com/watch?v=47jeV8PneHs](http://www.youtube.com/watch?v=47jeV8PneHs)

Além de ser possível observar que *dandiya-raas* tanto poder ser performado por grupos exclusivos a cada um dos géneros como por grupos de constituição mista, é também perceptível que apesar dos vários grupos manterem a aderência a uma configuração padrão da coreografia (tal como descrita atrás), encontram-se em desfasamento no que respeita ao ciclo rítmico do acompanhamento musical, sendo este caracterizado por oito batimentos (4+4 - *kaherwa tal*, ou por vezes percepcionado como uma variante que dobra o ritmo *hinch – hinch chalti*<sup>392</sup>):

---

<sup>391</sup> David (2014) indica que as filas devem integrar um número par de participantes, mas frequentemente essa lógica não se verifica no terreno. Quando as filas integram um número ímpar de dançarinos (portanto, sobrando um elemento no número total de ambas as filas), é frequente um dançarino ficar de fora durante um ciclo rítmico, esperando no final das filas até voltar a entrar no ciclo rítmico seguinte, sendo substituído pelo dançarino que se encontrava imediatamente atrás de si.

<sup>392</sup> No que se refere ao acompanhamento rítmico de *dandiya-raas*, alguns interlocutores associam o *hinch taal* ao *khemta taal* - ciclo rítmico que Manuel (2000) adjectiva como ambíguo por poder caracterizar-se de forma indefinida entre os 4 e os 6 batimentos. O depoimento do músico gujarati, Hemant Sadhu, é elucidativo desta disposição: «*Dandiya-Raas basically taal is hinch and chalti... Hinch is 6 beats taal (Khemta), like Ektal (12) and Dadra (6)... Chalti came from Kaherwa, it's 4 beat taal*». (Hemant Sadhu, 2013).



Batimentos do ciclo rítmico da música	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>			
Ciclo coreográfico e de percussão	/	x	/	x	x	x	/	—	—	—	
Batimentos do ciclo coreográfico	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	
Ciclo coreográfico de percussão nos	/	x	x	x	/	x	x	x			
exemplos audiovisuais de Moçambique											
Ciclo coreográfico de percussão de	/	x	/	x	/	/	x	x			
acordo com Thompson											

Legenda: A indicação “/” refere-se à percussão nos paus do dançarino do círculo oposto. A indicação “x” alude à percussão nos paus do próprio ou a repouso. A indicação “—” refere-se ao avanço na fila e transição para o contacto com o próximo dançarino.

Como é facilmente perceptível, a coreografia *dandiya-raas* desenvolvendo-se em círculos tal como aludida por Thompson, apesar de evoluir com base num ciclo rítmico de oito tempos, apresenta uma diferente configuração percussiva. A inacessibilidade das gravações e campo efectuadas por Thompson não permite desenvolver as necessárias comparações. Todavia, a análise dos padrões de percussão exibidos nos vídeos acima referentes a coreografias *dandiya-raas* performadas em Moçambique e articuladas em círculo, permite descortinar que o ciclo percussivo ocorre nos primeiro e quinto tempos do ciclo de oito tempos (ou no primeiro tempo de cada ciclo de quatro batimentos), o que não coincide mais uma vez com as indicações de Thompson e permite sugerir a existência concomitante (no passado) de diferentes variações coreográficas de *dandiya-raas* que na actualidade se encontram extintas ou só são provavelmente praticadas em zonas rurais do Gujarat ou em coreografias elaboradas e pensadas para actuações em palco<sup>393</sup>.

Por outro lado, tal como é igualmente perceptível no quadro acima, o estilo coreográfico dominante de *dandiya-raas* ao desenvolver-se num ciclo de 10 batimentos implica que esteja em constante desfasamento com o primeiro tempo do ciclo rítmico de oito tempos do acompanhamento musical, ou melhor, encontra-se momentaneamente em sintonia com ele em cada cinco voltas do ciclo coreográfico. Mas este desfasamento sucede não apenas devido à característica do ciclo rítmico da coreografia, como também

<sup>393</sup> Na verdade, Thompson reconhece a existência de outras variantes de coreográficas de *dandiya-raas* com diferentes graus de complexidade, inclusivamente a variantes desenrolada em círculos entrelaçados, que o autor denomina de “vine manner” (1987: 198).

devido ao facto de cada grupo de performers poder escolher iniciar a performance em qualquer um dos batimentos do ciclo rítmico do acompanhamento musical<sup>394</sup>, o que consequentemente provoca que cada grupo mantenha o seu próprio ciclo coreográfico, motivando a situação de ser possível escutar os sons da percussão dos paus em todos os tempos do ciclo rítmico do acompanhamento musical quando se aprecia uma arena performativa no seu todo (sobretudo se tiver vários grupos de performers em actividade)<sup>395</sup>. Na perspectiva de uma parte substancial dos interlocutores, o ciclo de 10 batimentos que caracteriza o ciclo coreográfico é resumido em cinco, nomeadamente quando se trata de ensinar a coreografia<sup>396</sup>. Nessa medida, nos tempos um, dois e quatro o dançarino percute os paus do parceiro, e nos tempos três e cinco, percute os próprios paus, sendo que o quinto tempo serve igualmente para avançar na fila. Apesar desta configuração coreográfica ser dominante nas performances observadas no terreno, a situação torna-se mais complexa e enigmática pelo facto de vários tutoriais postados em redes sociais como o YouTube indicarem uma configuração coreográfica divergente (apesar de também ancorada em 5 batimentos), com o primeiro tempo a iniciar-se com a percussão dos paus do próprio servindo igualmente para a troca de parceiro<sup>397</sup> (cf. quadro abaixo).

Batimentos do ciclo rítmico da música	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>Etc.</b>
Ciclo de percussão na coreografia	/	/	x	/	_				Etc.
Ciclo de percussão nos tutoriais	X_	/	/	x	/				Etc.

Legenda: A indicação “/” refere-se à percussão nos paus do dançarino do círculo oposto. A indicação “x” alude à percussão nos paus do próprio ou repouso. A indicação “\_” refere-se ao avanço na fila e transição para o contacto com o próximo dançarino.

Independentemente da forma de conceptualizar o ciclo rítmico de acompanhamento musical em quatro, oito, ou seis (*khemta taal*) tempos, esta inter-relação circular desfasada entre a estrutura coreográfica e o ciclo rítmico torna-se

<sup>394</sup> Circunstancia frequente em contextos de performance de *dandiya-raas*, usualmente fomentada pela dificuldade em entrar em consonância no início da coreografia por parte de cada grupo de dançarinos.

<sup>395</sup> Cf. vídeo acima referente à comunidade Hindu de Portugal.

<sup>396</sup> Esta conceptualização parece estar associada à própria conceptualização do ciclo rítmico de acompanhamento musical como sendo de quatro tempos, na medida em que para muitos dos interlocutores esse ciclo rítmico refere-se mais uma vez ao *hinch taal* de quatro tempos.

<sup>397</sup> Cf. p.ex. os seguintes tutoriais do YouTube: [www.youtube.com/watch?v=26GMtIBE5rE](http://www.youtube.com/watch?v=26GMtIBE5rE) (Dandiya Basic 5 Step); [www.youtube.com/watch?v=YLKOrDIgBMQ](http://www.youtube.com/watch?v=YLKOrDIgBMQ) (Simple 5 step dandiya with Vidya Nahar).

possível exactamente devido à circularidade rítmica de uma parte substancial da música não apenas da Índia como do sudoeste asiático. Centrando-se na análise das características de alguns géneros de “música tribal” na Índia, Wolf (2001) diagnostica a presença da super-imposição de sistemas rítmicos que não dependem de uma unidade temporal partilhada, salientando a existência frequente de batimentos do ciclo rítmico e/ou melódico que são distintos do ciclo de movimentação corporal. Não será exactamente esta lógica que se aplica às várias performances de *dandiya-raas*, mas é pertinente o que mesmo autor realçou do trabalho de Roderick Knight sobre algumas “tribos”, notando este último que frequentemente todas as características (ritmo/s, melodia, movimentação corporal) podem estar ritmicamente sincronizadas (ou seja baseadas numa mesma pulsação, num mesmo *tactus*) mas desfasadas entre si de modos distintos, do mesmo modo que uma canção e a performance da dança a ela associada podem estar continuamente desfasadas (*ibidem*: 18)<sup>398</sup>. Esta lógica levou ainda Wolf a desenvolver um modelo que resumiu do seguinte modo:

«Frequently, in the music belonging to Indian communities called tribal, melodic patterns, patterns of stressed and unstressed beats in a cycle (either percussively or melodically articulated) and patterns of movement appear to be distinct and to an extent separable entities. Performance, composition, improvisation and so forth thus become, to various extents, matters of negotiating the conjuncture of these entities. What I mean here by “separable” is not so much that these entities (such as the cycle of beats articulated on the drums) can stand alone, but that they can function independently...» (Wolf 2001: 18)

Tal como Wolf diagnosticou para vários estilos de práticas expressivas conceptualizadas como “tribais”, *dandiya-raas* pode igualmente ser caracterizada pela articulação desfasada de três tipos de ciclos de performance, um articulado pela percussão, outro pelo desempenho da melodia e um terceiro pelo ciclo coreográfico. Esta circunstância pode corroborar outra das conclusões de Wolf de que realmente estes modos de coordenação e conceptualização musical, mais do que estarem associados a

---

<sup>398</sup> «In another example, Knight noted how a song and its accompanying dance are continuously out of phase, the former based on a cycle of 21 beats and the latter consisting of only 12 (1983: 3)» (Wolf 2001: 18).

práticas “tribais”, parecem obedecer a uma tendência sul asiática (*ibidem*: 24)<sup>399</sup>, embora se possa verificar diversidade entre as diversas tipologias musicais relativamente aos modos como as relações entre os ciclos são regulados. Mesmo levando em consideração que a ‘sincronia’, parafraseando ainda Wolf, não é necessariamente um problema ou mesmo uma termo analítico apropriado para ser empregue em contextos em que esta característica não é valorizada enquanto ferramenta que pode determinar limite ou termo da performance, nos exemplos de *dandiya-raas* comentados atrás ocorre a circunstância (talvez invulgar) de se verificar a transição entre uma prática assente na sincronia rítmica, para uma prática caracterizada pelo desfasamento entre os diversos ciclos temporais. Esta condição é evidente tanto nos exemplos audiovisuais como nos quadros comparativos acima fornecidos. Dado que uma parte substancial do repertório mais antigo ainda continua a ser performado na actualidade, é possível inferir que esta mudança sucedeu por via das transformações ocorridas no desenho coreográfico, desenho este que, ao ampliar o seu ciclo de movimentações corporais, dilatou igualmente o ciclo de desempenho rítmico de toda a estrutura coreográfica, introduzindo assim desfasamento entre os diversos elementos (i.e. ciclo rítmico de acompanhamento musical, ciclo de desempenho melódico e o ciclo de movimentação coreográfica). Não foi possível apurar com precisão os fundamentos que motivaram a mudança na estrutura coreográfica. Todavia, pelo menos no início do século XXI, a versão coreográfica ancorada em 10 pulsações já se tinha tornado dominante em vários pontos da diáspora hindu-gujarati, propensão que alguns interlocutores (tal como Bina Joshi acima referenciada) atribuem à exigência de maior simplicidade de performance numa prática expressiva com crescente aderência por parte de várias gerações de hindu-gujarati, mas sobretudo pelas gerações mais jovens<sup>400</sup>. É provável que a crescente popularidade de *dandiya-raas* resulte também da sua promoção (por parte das políticas culturais do governo do Gujarat e por parte das elites religiosas) enquanto expressão da identidade religiosa e regional gujarati. Nessa medida, trata-se de apelar ao aspecto biológico ou somático na tarefa de criar ou enfatizar identificações com a cultura religiosa e regional gujarati. Todavia, o facto desta prática expressiva representar uma das principais formas de entretenimento entre as novas

---

<sup>399</sup> Ancorado no trabalho prévio de autores como Peter Manuel and Richard Frasca, Wolf fornece exemplos de outras tipologias musicais do sub-continente indiano, como *bara khyal*, *terukküttu* e *thumri* (*ibidem*: 24).

<sup>400</sup> Por parte das gerações mais jovens, esta circunstância fica evidenciada na frequente organização de festividades denominadas *disco-dandiya*, que articulam a música electrónica para dançar e os sucessos Bollywood com a prática de *dandiya-raas*.

gerações, com todo o potencial de encontro e mesmo de contacto entre ambos os sexos não deixa de ser um factor (também) a levar em consideração para explicar a sua ubiquidade e a sua mutação no sentido de maior simplicidade coreográfica.

### **5.6.2. *Dandiya-Raas*, o festival Sharad Purnima e o dinamismo das práticas populares**

A acomodação e a promoção de *dandiya-raas* evidencia igualmente como as próprias dinâmicas das práticas religiosas e populares estão em constante formulação, adaptação e mudança. Um exemplo flagrante desta tendência pode ser encontrado nos festejos do festival Sharad Purnima (lua cheia da estação de Sharad). Este festival alude, tal como referenciado mais atrás, à celebração do ciclo agrícola (final das monções e período da colheita), mas denota também uma conotação religiosa, estando neste sentido associado às narrativas mitológicas de Krishna, sobretudo ao supra-citado episódio da dança *raas-leela*. Apesar de testemunhos indicarem que no passado esta celebração não envolvia a performance de danças, na imaginação de (pelo menos) alguns interlocutores, certas leituras mais erotizadas da mitologia *Raaa Leela* conduziram à sua associação com o festival *navratri* a partir das últimas décadas. Esta associação manifesta-se sobretudo através da apropriação de práticas celebrativas que caracterizam o festival *navratri*, como a adopção da dança *garba* e *dandiya-raas*<sup>401</sup>. Por certo as semelhanças coreográficas da dança *garba*, *dandiya-raas* e *raas-leela*, enquanto danças de círculo facilitaram essa associação. Porém, ao nível retórico a evolução das celebrações do *sharad purnima* para algo semelhante ao festival *navratri* tem também outros pontos de referência do ponto de vista das práticas de reprodução social (e não apenas cultural):

«Ramesh: Há muito tempo atrás, Krishna fez o *garba* no Vrindavan [cidade indicada na mitologia de Mahabharat como o local onde a divindade Krishna passou a sua infância]. Mas no Gujarat eu lembro quando era pequenino, naquela altura ninguém estava a fazer o *raas* [referindo-se a *dandiya-raas* e

---

<sup>401</sup> Em 1987, Thompson, apoiado em interpretações de autores gujarati, como Vatsyayan ou Patel, indicava que um dos argumentos que sustenta a conotação agrícola da prática de *dandiya-raas* era precisamente a sua performance em festivais próprios de celebração de colheitas ou de períodos de sementeio, como Sharad Purnima, Holi e Diwali. Porém, o mesmo autor sustenta que esta interpretação não explica o uso de dois paus para a performance da dança (*ibidem*: 192).

outras danças de roda]. Durante o *navratri* fazem, mas no dia do *sharad purnima*, não estavam a fazer.

Pedro: Não dançavam sequer nenhuma dança?

Ramesh: Não, depois é que começou. Tu já sabes: este *raas-garba* é para namorar [rindo-se]. São coisas que começa com a rapaziada, está a ver. Muita gente vai lá para namorar e essas coisas. Por isso juntou isso [*navratri*] com isto [*Sharad Purnima*] No tempo de Krishna faziam *raas* neste dia [em Vrindavan]. No Gujarat ninguém estava a fazer. Faziam flocos de arroz e leite com açúcar e punham nos telhados. Era isso que se fazia, com uma cerimónia à lua cheia<sup>402</sup>.

Pedro: Então a dança é uma moda recente?

Ramesh: Sim. Mas dantes só se dançava em Vrindavan, mas só *ras*».

Rameshbhai Babhubhai, Londres, 2006

Não deixa de ser relevante assinalar o (suposto) recuo de práticas tradicionais (como o ritual lunar) que fazem parte da mitologia popular (ou que foram adaptadas a uma versão popular – “pequena tradição” – a partir das suas versões bramânicas) mas que são características de movimentos religiosos hindus específicos (como os Vaishnavas), para serem substituídas por outras práticas, também elas de carácter popular, mas associadas a um mercado de entretenimento fortemente disseminado em todo o território do Gujarat, envolvendo a performance de práticas musicais e coreográficas que são comuns a todo o género de cultos hindus e mesmo não hindus (p.ex.: a frequência dos eventos de performance das danças rituais por jovens de várias religiões). Trata-se assim de estabelecer a analogia com a tradição da prática do *raas* em Vrindavan para justificar mais uma noite de celebração através da performance das danças, uma vez que o culto de Sharad Purnima é celebrado uma semana após o *dussehra* do *navratri*. A base mitológica acima descrita explica a manutenção da cor branca do sari das mulheres quando frequentam as danças rituais no período do Sharad Purnima e a ausência de um altar dedicado às diversas emanações da Deusa no centro da arena performativa. A extensão das danças ao período do Sharad Purnima constitui um caso paradigmático da crescente influência da *popular culture* nas práticas religiosas

---

<sup>402</sup> Segundo Pintchman, esta prática era comum a várias zonas da Índia (p.ex.: Benares) e destinava-se a banhar ritualmente e simbolicamente o alimento com o néctar (*amrita*) lunar que, de acordo com a lenda, emana da lua com maior intensidade nesta noite, de modo a ser ingerido no dia seguinte enquanto *prasad*. Segundo a mesma autora, trata-se de uma versão lunar do néctar sagrado e os alimentos usados, de cor branca, reflectem assim simbolicamente a própria cor da lua. Ainda de acordo com Pintchman, esta prática é mais frequente entre Vaishnavas, assim como o culto à Deusa Lakshmi (cf. 2005: 55-57).

(inclusivamente sancionadas pelas próprias hierarquias bramânicas), denotando o modo como a cultura expressiva (sobretudo a música, as danças e o cinema) têm sido extensamente empregues na construção de uma identidade religiosa hindu moderna, adaptada a um mundo fortemente audiovisual e mediatizado das celebridades e do mercado transnacional. Recuperando uma perspectiva avançada por Brosius (2005), é assim também possível perceber como a conjugação da cultura expressiva com a tecnologia dos media potencia alterações nas próprias formas rituais o que denota o carácter fluído das práticas e das experiências de ser hindu.

### 5.6.3. Ambiguidade performativa entre devoção e sedução

O depoimento de Rameshbhai anteriormente indicado é ainda relevante por aludir à prática do *dandiya-raas* enquanto forma de encontro, convívio e contacto entre géneros, perspectiva que está igualmente em linha com vários depoimentos de inúmeros interlocutores ao longo do trabalho de terreno, incluindo o de Pradip Kumar na secção 5.5.5 cujo depoimento indicia que a celebração do *navratri* pode ser considerada como momento nuclear nas práticas de reprodução social, por promover via danças rituais o encontro de famílias e de indivíduos do mesmo grupo sócio-histórico. Na verdade, nas descrições que fornece sobre a performance de *dandiya-raas* em celebrações do *navratri* ocorridas no Gujarat em 1981 e 1982, Thompson (1987) descreve ainda uma certa tendência para a segregação por género, o que já não se observa na actualidade. Pelo contrário, na sua esmagadora maioria, as performances de *dandiya-raas* apresentam uma constituição mista (salvo excepções indicadas mais abaixo), dando frequentemente origem a reacções de pânico moral e social por parte de progenitores e familiares sobretudo de raparigas jovens em fase pré-nupcial, mas não apenas:

«Em Maputo no Lohana Samaj todas as castas podiam entrar, mas eram os *lohana* que dirigiam o *samaj*. No *navratri* era um pânico porque os nossos pais não queriam que dançássemos com os rapazes das castas de Diu ou de outras castas. Nem sequer podíamos olhar para eles. A família estava toda a olhar a controlar e nós nem sequer podíamos olhar porque senão já sabíamos que eles iam chatear (...) Quando viemos para Portugal, isto continuou e depois até houve problemas no *samaj* do Lumiar, mas também porque começaram a haver mais casamentos fora de casta».

Shital, Lisboa, 2002

Vários interlocutores de gerações mais jovens testemunham igualmente os jogos de interacção e mesmo de sedução potenciados pela performance de *dandiya-raas*:

«Chaaya: Quando estava a dançar foi engraçado porque reparei que o rapaz que estava ao meu lado estava a ser muito solicitado pelas outras raparigas. Olhavam para ele e sorriam. Algumas até lhe chegaram a perguntar o nome e diziam que nunca o tinham visto. Elas metiam-se muito. Ele ficava todo vaidoso (...)

PR: Eu reparei nesse rapaz. Ele é filho de um dos líderes actuais da comunidade e está a entrar em fase de casamento.

Chaaya: Ah, então se calhar era por isso que as raparigas se estavam a meter com ele».

Chaaya, Lisboa, 2009

«Estas danças são uma boa maneira de conhecer outras pessoas e como estamos a dançar, estamos mais livre, não estamos ao pé da família (...) Quando eu estou a dançar, os rapazes olham muito quando estamos a bater os paus. Eu não respondo, mas noto que há muitos jogos de olhares entre as pessoas, não é só a dança.»

Raachita, Lisboa, 2005

«Navratri is very exciting. We can go and have fun with our mates and also check the girls [risos] (...) Especially after *aarti* when the elders go home, there's mostly young people and we can dance a bit more wild. In some parties there are hundreds of people, sometimes more than 1000 and it becomes wicked with everybody dancing and having great fun»

Ao contrário de *garba* que, enquanto dança de roda, o posicionamento de cada dançarino relativamente aos restantes permanece usualmente inalterável, nas performances de *dandiya-raas*, cada dançarino tem a oportunidade de interagir com cada um dos restantes dançarinos que totalizam o grupo em que está integrado. Nessa medida, o posicionamento frontal relativamente ao dançarino oposto e a percussão dos



paus proporcionam oportunidades para o contacto visual, o uso de expressões faciais e mesmo para a troca de breves palavras, o que permite escapar à superintendência familiar e ensaiar normas de contacto e de convivência entre os indivíduos, nomeadamente com os do sexo oposto. Esta disposição é particularmente potenciada pela associação densa de *dandiya-raas* ao culto de Krishna e especificamente ao episódio *Raas Leela*. Mimetizando este episódio mitológico e actualizações que dele são feitas por parte dos media, particularmente da indústria Bollywood, adolescentes em fase pré-matrimonial podem canalizar fantasias e formas de interacção e de comunicação por via do corpo performativo, o que, mais uma vez e tal como sucede nalguns casos na prática de *garba* e de *dodhiyu*, acentua a ambiguidade performativa entre a devoção (dança como prática de *bhakti*) e estratégias de sedução e de auto-representação, sem no entanto as normas culturais de respeitabilidade serem postas em causa.

#### **5.6.4. *Gendered Uses of the body* em *dandiya-raas* e noutras danças associadas à celebração de Sharad Purnima**

Todavia, sem sair inteiramente da lógica de interesse em comunicar com o género oposto por via somática, a performance de *dandiya-raas* pode tornar-se uma performance específica de género quando grupos de rapazes (usualmente jovens) organizados por solidariedades de casta ou de perímetro residencial (amigos do mesmo bairro) se destacam do grupo misto e tomam a iniciativa de performar *dandiya-raas* num grupo constituído meramente por elementos masculinos. Este género de comportamento é sobretudo frequente quando a performance musical se torna mais rápida e enérgica, compelindo à intensificação da performance corporal e coreográfica. Nalguns casos, trata-se do momento em que a performance musical transita da fase da canção em forma responsorial para (mais uma vez tal como sucede em *garba*) a apresentação de *chand*, particularmente o habitual e omnipresente *chand*, cujo conteúdo da letra pode igualmente constituir um tropo para o comportamento entre géneros. Noutros casos, ao invés da apresentação de *chand*, o conjunto de acompanhamento musical pode optar pelo encadeamento de várias canções *dandiya-raas* por vezes integrando refrões ou citando melodias de sucessos *filmi geet* de modo a intensificar a performance coreográfica.

Ritmicamente, a performance do *dhol* e/ou da tabla pode adoptar um ou vários *duggan*<sup>403</sup> (*chalti*) do *kaherwa taal*, dobrando, portanto, a velocidade de performance, o que se repercute nas movimentações somáticas dos elementos masculinos, que frequentemente passam a exhibir um estilo coreográfico bem mais vigoroso e atlético, evidenciando um corpo tendencialmente mais indisciplinado e mesmo insubmisso, com a manifestação de movimentações coreográficas com saltos e braços erguidos acima da cabeça para a percussão. Apesar de inúmeros interlocutores concordarem que este tipo de performance é reservado a elementos masculinos devido ao vigor exigido para a sua execução, ela não deixa de constituir também uma oportunidade para a exibição de força e de traços de virilidade numa arena social densa (sobretudo em contextos multicasta) e perante a oportunidade de exposição pessoal perante potenciais parceiras matrimoniais.

Os exemplos abaixo constituem um exemplo deste procedimento:

[www.yahoo.com/watch?v=ldN5BH9IN-8](http://www.yahoo.com/watch?v=ldN5BH9IN-8)

(Dandiya-Raas with males, Diu Community of Southall)

[www.youtube.com/watch?v=NXDbs0VW4FU](http://www.youtube.com/watch?v=NXDbs0VW4FU)

(Navratri 2010 in Lisbon Portugal (Dandiya-Raas))

Outra versão de *gendered uses of the body* pode ser encontrada nas performances coreográficas que aludem ao episódio de *Raas Leela*. Nas celebrações de *Sharad Purnima* é usual a apresentação de coreografias de roda aludindo ao episódio de Krishna em Vrindavan organizadas e coreografadas por grupos de mulheres ligadas por solidariedades de casta, de bairro ou de instituição. O exemplo audiovisual abaixo alude a uma dessas performances, apresentadas no decorrer da noite de celebração do Sharad Purnima na Portela em 2009, no intervalo das danças congregacionais:

[www.youtube.com/watch?v=LZj46KGMk3Y](http://www.youtube.com/watch?v=LZj46KGMk3Y)

(Rasa Lila Celebrating Sharad Purnima. Hindu-Gujarati at Portela, Lisbon, Portugal)

O uso de paus por parte das dançarinas e a circunstância da coreografia desenvolver-se numa configuração de roda, constitui simultaneamente uma alusão às

---

<sup>403</sup> Ou mesmo *tigga* (triplo do batimento) ou *chaugan* (quádruplo do batimento).

danças centrais do *navratri* (*garba* e *dandiya-raas*) mas constitui também uma referência directa à lendária dança *Raas Leela*, dança esta que, ainda segundo as crenças dominantes, está na base das danças indicadas anteriormente. É manifesto o recurso a séries repetitivas de movimentos ritmicamente ancorados em sequências de quatro pulsações ou seus múltiplos. Além de repetitivas, as movimentações apresentam ainda uma característica hierática, aludindo à iconografia de Krishna (p.ex.: Krishna tocando flauta aos 42''), a movimentações de trabalho agrícola e a rotinas coreográficas de *dandiya-raas*. Sob o olhar atento de parte da população hindu-gujarati residente na Portela e da supervisão do sector patriarcal, a performance das mulheres recorre maioritariamente ao uso dos membros superiores e a gestualidades corporais tendencialmente contidas, adequadas ao estatuto de mulher casada, religiosa e obediente às tradições culturais. Dado que a performance de *Raas Leela* é na prática interdita ao sector masculino, o envolvimento neste tipo de coreografias perpetua e actualiza por via de práticas específicas de movimentação do corpo a noção de mulher ciente do seu papel social enquanto esposa, mãe e detentora das tradições religiosas e do grupo familiar. Esta disposição não significa, no entanto, que o sector feminino não possa encontrar por via do corpo coreografado formas originais de contestar, a nível pessoal ou colectivo, normatividades sociais ou evidenciar ansiedades ou formas de *self-fashioning*, tal como foi indicado atrás no âmbito da prática de *garba* e como é aludido mais abaixo no âmbito de outras práticas coreográficas.

### **5.7. Coreografias e formas de performar o corpo que escapam ao referencial (maioritariamente) religioso: A ubiquidade de Bollywood**

Pelo menos nas duas últimas décadas têm surgido novas coreografias e formas de mover e mobilizar o corpo que escapam ao referencial religioso directo, mas são igualmente admitidas em momentos específicos das celebrações do *navratri*, nomeadamente nas ocasiões após o cumprimento de deveres rituais como a celebração do *aarti* e a performance das danças sagradas. Efectivamente, as fases terminais dos momentos festivos são usualmente caracterizadas pela retirada dos elementos mais idosos (sobretudo após a celebração do *aarti*), proporcionando uma arena performativa menos socialmente supervisionada e mais aliviada dos compromissos ritualísticos, onde se torna possível o ensaio de códigos 'alternativos' de movimentação do corpo, frequentemente com recurso a modelos contemporâneos de entretenimento onde as

formas coreográficas com inspiração Bollywood têm um peso não negligenciável<sup>404</sup>, manifestando a ubiquidade dessas formas nas práticas de entretenimento e de socialização dos hindu-gujarati:

«Após o jantar, durante o serão, as filhas mais velhas apresentaram uma coreografia por elas elaboradas, baseada na composição central de um filme da indústria Bollywood (creio que se tratava de uma versão moderna de um antigo sucesso, com electrónica à mistura). Este tipo e práticas é incentivado nas crianças que, expostas à indústria *filmi* por via do acesso caseiro aos media transnacionais indianos, constroem nos momentos de lazer coreografias baseadas na emulação de coreografias de filmes de sucesso e de *videoclips* da indústria Bollywood. Neste caso específico, criaram uma coreografia em c. de 45 minutos, baseando-se, segundo indicaram posteriormente, na junção e adaptação de passos de outras coreografias anteriormente realizadas, em esquemas de dança que aprendem na escola de dança da Comunidade Hindu de Portugal, em passos que apropriam dos media (canais indianos de televisão, cinema, vídeos, DVDs, *clips* musicais, etc.) e até em gestos e movimentos retirados de géneros coreográficos considerados clássicos e/ou *folk*. A cozinha, onde se situavam os adultos, foi adaptada e ajustada de modo a ser criado um espaço de performance e em simultâneo acomodar a audiência familiar, o que implicou ainda a adaptação de um rádio-leitor de CDs à divisão de modo a fornecer o adequado fundo sonoro. As crianças exibiram o trabalho por elas criado perante os olhares atentos dos familiares, que manifestavam gestos de aprovação e risos em diversos pontos da coreografia, de acordo com as sugestões transmitida pelos movimentos corporais e dos lábios (que acompanhavam a letra da canção em *playback*). Segundo revelou uma das mães: “As crianças frequentemente preferem visualizar DVDs com *videoclips* do que DVDs com desenhos animados, e são capazes de passar horas a visualizar danças e a ensaiar os passos preferidos. São capazes de passar horas entretidas e às vezes ligam mais a isso do que aos trabalhos da escola... (risos)” O facto dos filhos realizarem este tipo de actividades parece despertar nos pais, e nas próprias crianças, um sentimento mais forte de pertença a uma identidade frequentemente imaginada como

---

<sup>404</sup> Também importantes nestes contextos são as coreografias *jabli*, *ramjaneo*, *sanedo*, *kaka bapa na* e ‘esquema’ (*electric slide*), cuja análise não coube nesta dissertação. Cf., no entanto, Roxo (2010c) para uma problemática de *jabli* e *ramjaneo*.

indiana, o que se revela em frases que designam afiliação nacional e étnica, como “as nossas danças” e a “nossa música”.

(notas de campo, 17 Setembro 2004)

O excerto acima indicado constitui apenas uma de inúmeras situações semelhantes que foi possível testemunhar em contextos privados familiares ao longo de vários anos de trabalho de terreno, tanto em Portugal como em Inglaterra e no próprio território do Gujarat. Este tipo e práticas é incentivado nas crianças e em adolescentes de famílias hindu-gujarati que, expostos à indústria *filmi* por via do acesso caseiro aos media transnacionais indianos (ou aos media com conteúdos direccionados para audiências indianas e sul asiáticas em geral), constroem nos momentos de lazer coreografias baseadas na emulação de coreografias de filmes de sucesso e de *videoclips* da indústria Bollywood, para efeitos de satisfação e sociabilidade familiar. A intensa actividade em torno de modos de mover, performar e exhibir o corpo tal como insinuado e exibido nos produtos audiovisuais Bollywood, constitui não apenas um exemplo claro da ubiquidade da indústria Bollywood crescentemente alargada a um nível transnacional, como também da sua importância na transmissão continuada, ao longo de várias décadas, de identificações com a ‘Mãe Índia’ perante audiências de genealogia indiana e mesmo audiências de genealogia sul asiática de um modo alargado. Os exemplos audiovisuais abaixo e os depoimentos de uma das dançarinas representam tendências modelares destas práticas:

[www.youtube.com/watch?v=4HneMGVQsKk](http://www.youtube.com/watch?v=4HneMGVQsKk)

(Bollywood dance choreography at Shiv Mandir birthday party, Lisbon, Portugal)

«KM: Eu conto os passos em quatro tempos. Primeiro escolho os passos apropriados para a música, porque alguns passos têm significados especiais e têm de condizer com a letra. Vejo vídeos de várias danças para essa música e escolho vários passos e movimentos.

PR: Tiras de vídeos de cinema Bollywood?

KM: Isso também, mas vejo na internet vídeos que outras raparigas fizeram noutros países para essa dança ou para outras danças mas com movimentos que

podem adaptar-se. Os passos têm de condizer com a letra, porque senão fica mal.

PR: De que países?

KM: Da Índia, Inglaterra, Estados Unidos, etc. Cada canção tem por vezes muitas danças que foram criadas em sítios diferentes. Eu trabalho mais com Bollywood, mas noutras danças como Kathak, cada movimento tem significados muito especiais e é muito difícil. (...) Além de tirar passos dos vídeos, vejo também danças antigas que já fiz. Podem sempre haver passos que se encaixem na coreografia que estou a fazer, então posso adaptá-los! Essa dança. *Mujhe Rang De*, do filme *Thakshak*<sup>405</sup> foi feita com base em passos de danças antigas e outros de vários vídeos<sup>406</sup>. Mas só usamos um ou outro passo de cada vídeo e às vezes modificamo-los um bocado.

PR: E já danças há muito tempo?

KM: Eu comecei a dançar há cerca de cinco anos e foi tudo muito repentino. Precisavam de uma rapariga para uma dança num casamento de uns amigos dos meus pais. Eu como nunca tinha dançado, ao início não queria, mas acabei por experimentar. Foi uma daquelas situações em que se fica agradavelmente surpreendido, porque afinal até tinha algum jeito para a dança e gostava! A partir daí, não parei e comecei a criar as minhas próprias coreografias, coisa de que gosto bastante porque envolve muita criatividade. Mas não acho que acentue a minha identidade indiana, faço-o mais por hobbie do que outra coisa. (...) As coreografias ao vivo são um verdadeiro desafio. Há sempre aquele nervoso pela possibilidade de podermos errar em frente ao público e acho que isso incentiva qualquer pessoa a esforçar-me mais para evitar erros. No fundo acho que é uma ótima forma de qualquer pessoa se desinibir e desenvolver alguma responsabilidade, sobretudo em danças de grupo, porque não nos prejudicamos só a nós se errarmos algum passo.

PR: E na elaboração das coreografias todas as dançarinas escolhem passos, ou há uma ‘coreógrafa’ responsável?

KM: Relativamente às coreografias de grupo, o caso da Nital é excepção. Quando faço coreografias com ela, geralmente é ela que decide os passos que o

---

<sup>405</sup> Realizado por Govind Nihalani, 1999.

<sup>406</sup> Exemplo de um dos vídeos em questão: [www.youtube.com/watch?v=K2aznweyIPo](http://www.youtube.com/watch?v=K2aznweyIPo) (Ridy – Barso Re Megha Megha).

grupo vai fazer e que compõe a coreografia quase toda<sup>407</sup>. Noutros grupos onde já dancei, geralmente todos têm liberdade para ir sugerindo passos e a coreografia acaba por ser um pouco do trabalho de todos».

(Kimi Maganlal, 22 anos, já nascida em Portugal, Fevereiro de 2012)

Em consonância com o depoimento de Kimi, a coreografia desenvolve-se através da sequência de passos e movimentos que se sucedem em compassos de quatro tempos ou seus múltiplos (não ultrapassando usualmente os oito tempos). Apesar de se tratar de uma coreografia criada por jovens amadoras para efeitos de entretenimento, este excerto e o depoimento da dançarina é revelador daquilo a que Chakravorty denomina de campo intertextual da dança Bollywood, uma vez que os corpos performativos procuram e encontram identificações estéticas e cinéticas em coreografias de cinema, espectáculos de televisão e desfiles de moda, para apropriarem, adaptarem e retrabalharem de acordo com as suas sensibilidades (numa espécie de ‘user generator aesthetic and performance’), criando ‘corpos descontextualizados’, não associados a nenhuma estética particular nem doutrinados por nenhuma disciplina clássica de aprendizagem da dança por obediência a gurus específicos. Pelo contrário, práticas de ‘cut-and-paste’ e apropriação de técnicas e movimentos descontextualizados contribuem para a produção de novas subjectividades estéticas e somáticas por via da dança.

Uma parte substancial das coreografias criadas por jovens hindu-gujarati destinam-se não apenas à performance em eventos festivos do grupo (casamentos, datas celebrativas do calendário indiano ou do hinduísmo, festividades das instituições hindus, festas de jovens etc.), mas também em eventos de celebração da multiculturalidade (p.ex.: festividades autárquicas da CML ou da CMO) ou de representação da ‘cultura indiana’ ou da ‘comunidade hindu-gujarati’ em espectáculos em galerias locais ou em salas de concertos, frequentemente pensados estrategicamente para as audiências a que se dirigem:

[www.youtube.com/watch?v=aAonaJBuaw](http://www.youtube.com/watch?v=aAonaJBuaw)

(Nital’s dance to M. Jackson)

---

<sup>407</sup> Cf. p.ex.: [www.yououtube.com/watch?v=ump3efHVIik](http://www.yououtube.com/watch?v=ump3efHVIik) (Bollywood style dance at Shiva Temple Association).

O vídeo acima patenteia como, no intervalo da actuação do conjunto Bollywood hindu-gujarati num espaço de animação nocturna de Lisboa<sup>408</sup>, a dançarina executa uma coreografia de sua autoria, desenvolvida a partir de movimentações corporais do cinema Bollywood, mas também estruturas de danças clássicas indianas, como *kathak*. Mobiliza, todavia, como acompanhamento sonoro, o tema *Black or White*, de Michael Jackson, que inclui referências sonoras de música indiana, mas é reconhecível pela audiência maioritariamente constituída por portugueses brancos. Acentua assim uma conjugação entre ‘ocidente’ e ‘identidade indiana’ tradicional, mas também moderna e reconhecível pela audiência que frequentava aquele espaço de performance<sup>409</sup>, evidenciando o carácter adaptativo e intertextual da ‘dança Bollywood’.

#### **5.7.1. Dança Bollywood entre a ‘educação indiana’ e a ameaça à ‘tradição’**

Se no passado as coreografias do cinema *filmi* de Bombaim eram desvalorizadas (sobretudo por estratos de classe média e média alta) e consideradas como uma prática de baixo nível em comparação com as danças clássicas (eruditas), nas últimas décadas as percepções sobre coreografias do cinema Bollywood (ou por ele influenciadas) modificaram-se radicalmente e a dança Bollywood entrou no curricula de várias escolas e universidades, tanto na Índia como em diversos pontos da diáspora (Chakravorty 2011). A ubiquidade da indústria Bollywood e a necessidade de produzir conteúdos significativos para alimentar essa indústria cultural, favoreceu e potenciou, ao nível da dança uma relação circular para com as danças clássicas (p.ex.: dança Kathak) e as danças categorizadas como *folk* (p.ex.: dança *bhangra*), na medida em que a produção de coreografias híbridas para o cinema Bollywood tem recorrido à apropriação e adaptação de repertórios estilísticos e corporais de várias categorias de danças indianas, desde os géneros clássicos aos géneros folclóricos e mesmo religiosos. Inversamente, de formas distintas, incertas e até contraditórias, as coreografias Bollywood têm também impacto assinalável nessas outras modalidades coreográficas. Deste modo, reunindo todo um manancial alargado de movimentos, poses, sensibilidades e modalidades de exibição do corpo que remetem para várias expressões indianas de dança, as coreografias Bollywood passaram a constituir – recuperando a observação de

---

<sup>408</sup> MusicBox, situado na zona do Cais do Sodré.

<sup>409</sup> No mesmo espectáculo, a mesma dançarina apresentou uma coreografia com base num acompanhamento sonoro do cinema Bollywood.



Chakravorty (*ibidem*) – uma prática associada à ‘autêntica’ identidade indiana, tanto no sub-continente, como perante as primeiras e segundas gerações de migrantes de origem indiana. Chakravorty exemplifica esta tendência com a circulação global, entre a diáspora indiana, de espectáculos baseados na apresentação de performances de coreografias de Bollywood *blockbusters*. As tournées internacionais destes espectáculos atraem multidões não apenas de indianos e indianos migrantes, como também de ‘ocidentais’ em busca de exotismo mascarado de autenticidade cultural.

A ubiquidade da prática das danças e das danças Bollywood entre os mais jovens, levou à criação da escola de dança da Comunidade Hindu de Portugal em 2002, de modo a conferir um enquadramento institucional a um conjunto de formas de transmissão do conhecimento expressivo relacionado com a música e a dança, que se efectuavam de modo informal no espaço doméstico de várias famílias, ou em espaços colectivos de bairros com maior concentração de população hindu-gujarati, como o pátio central da Quinta da Holandesa, o pequeno *mandir* da Quinta da Vitória, na Portela. Mesmo tendo funcionado de modo ininterrupto ao longo da última década emia, as lições são ministradas por professoras voluntárias no espírito da filosofia de *seva* (servir a comunidade, num sentido religioso e social do termo), apesar de existir igualmente uma bailarina profissional, Urmila Dhanvi, contratada pela direcção da CHP, no Gujarat, em 2009, para ministrar aulas de dança clássica Kathak. A insatisfação que esta manifesta, por vezes, em conversas informais, relativamente à proliferação de danças populares que apropriam movimentos e rotinas das danças clássicas e tradicionais, combinando-as livremente e (alegadamente) de ‘modo simplista’ com passos de coreografias *filmi* ou com movimentos livres desenvolvidos por cada dançarino, evidencia o desconforto de representantes da ‘alta cultura’ (ou de uma linhagem erudita das artes expressivas indianas) perante a ‘democratização’ das danças e a livre multiplicação de formas mais socialmente abrangentes e menos codificadas de empregar, exhibir e performar o corpo. Deste modo, a preparação de vários anos com um ‘guru’ mestre em dança, foi em grande parte substituída por uma formação de tendência auto-didacta, baseada em toda uma economia de poses, sugestões e modalidades de movimentos corporais facultada pelos media (televisão, DVDs, cinema, YouTube e outras redes sociais no espaço virtual) em conjunto com as indústrias de entretenimento, com especial incidência no cinema hindi. Como já atrás mencionado, esta circunstância apresenta reflexos ao nível das representações

identitárias, na medida em que a ubiquidade e hibridismo dos produtos coreográficos Bollywood e de outros gêneros cinematográficos indianos tem potenciado a sua identificação com uma identidade indiana – constantemente reimaginada com recurso a conjuntos de polaridades como tradicional/moderna; cosmopolita/comunal; conservadora/avançada; moralista/tolerante, etc. – mas sobretudo com as lógicas de uma Índia liberal do pós década de 1990.

## 5.8. Conclusões e considerações finais

No seu estudo sobre o ritual Yoruba, Margaret Drewal (1992) sugere que mesmo as práticas tidas como ‘tradicionais’, envolvendo rotinas somáticas fixas, correspondem a circunstâncias históricas específicas estando, nessa medida, continuamente sujeitas a processos de mudança, o que configura um processo de ‘repetição com revisão’ (Drewal citada por Counsell 2009: 5). Perseguindo esta lógica, Counsell (*ibidem*), recupera a noção de ‘invenção da tradição’ (Eric Hobsbawm e Terence Ranger) de modo a enfatizar como a memória incorporada (*embodied*) pode frequentemente remeter para processos de revificação do passado que servem interesses no presente. Entre a população hindu-gujarati, a prática das danças tradicionais enquanto prática incorporada que articula de forma densa e culturalmente específica movimentação/performance corporal, som e texto poético (cf. pontos 5.5. e 5.6.), constitui (a par da prática de *bhakti geet*, e.o. – cf. cap. IV) uma das principais formas de reprodução cultural do grupo, acentuando processos de manutenção e recriação da identidade (religiosa, regional, étnica), por via da citacionalidade repetitiva de formas de cultura popular (Dwyer e Pinney 2001) (cf. p.ex.: pontos 5.5.9. e 5.6.2) e tradicional (*lok*) que envolvem a movimentação corporal padronizada (cf. pontos 5.4. e 5.6.1.). Todavia, recuperando o pensamento de Counsell isso não significa que estas práticas não sejam constantemente atualizadas e re-significadas por via da agencialidade individual (sobretudo nas sociedades altamente mediatizadas do século XXI), o que coloca em equação vários processos, por vezes contraditórios, mas que estabelecem continuamente o vínculo entre o passado e o presente, tal como proposto por Lisa Doolittle (2009):

«Although the consistent qualities of danced movement may incorporate ideas about regional identity, it is inaccurate to generalize that these qualities of the dancing equate to a single “identity”. Dancing here in the past mobilized

community cohesion and embodied coercively conservative forces that sought to maintain the status quo. At the same time, and in the same place, for some dancers participation in dances connected to nascent forces of female liberation or release from religious structures. The older people may resurrect or restore past values by performing them weekly in the projected environment of the dance spaces, even as they make new relationships and create a new and different community. Repeat performances of embodied experiences glue the past to the present». (Doolittle *ibidem*: 121)

A reificação de *garba* e *dandiya-raas* em performances pensadas para apresentações formais em palco, ou no âmbito dos rituais enquadrados no quotidiano dos indivíduos, marca um continuum ao nível da identidade expressiva dos hindu-gujarati nos percursos migratórios envolvendo a Índia, Moçambique, Portugal e Inglaterra. Essas práticas (em si mesmo sistemas estéticos complexos – Kaeppler 1998) contribuem para a contínua renovação de identificações com a cultura hindu, gujarati e indianiana e para reforçar o sentimento de pertença ao grupo e de manutenção da coesão e unidade da ‘comunidade’ por via da adesão a formas estruturadas de cultura incorporada<sup>410</sup>. Todavia, resultando de uma intrincada relação entre mente, corpo e relações sociais, essas mesmas práticas não deixam igualmente e concomitantemente de constituir ‘instrumentos’, ou recursos expressivos, para o estabelecimento de processos (individuais, colectivos) de agenciamento que fazem uso não apenas de modelos somáticos incorporados, mas também de estruturas ou estados emocionais específicos, frequentemente relacionados com a gestão das relações sociais. É nessa medida que se pode compreender como a experiência e a performance de *garba* e de *dandiya-raas*, mais do que contribuir para a renovação de laços de identificação e de pertença, pode ser também empregue na mobilização e na exibição de posicionamentos e estratégias de diferenciação pessoal e colectiva. Se elementos do vocabulário corporal e coreográfico de *garba* ou de *dandiya-raas* podem ser performados enquanto tropos de ‘tradição’ e de ‘autenticidade gujarati’ (para representação interna do grupo mas também para representação externa inter-grupal), servindo inclusivamente para estipular e acentuar fronteiras étnicas e religiosas (cf. pontos de 5.5.8.); podem de igual modo servir também para representar modelos de exibição de códigos somáticos de casta (cf. 5.5.6.2.), exhibir

---

<sup>410</sup> Acentuando a premissa proposta por John Blacking de que formas não verbais de interacção são também elas essenciais para o sentimento de ser social.

formas de *self-fashioning* (do grupo/casta ou da parte de cada indivíduo), evidenciar estratégias de performance e sedução feminina ou de ritual de *flirt* (cf. p.ex: pontos de 5.5.6. e ponto 5.6.3.) e/ou patentear “gendered uses of the body”, tanto de sectores femininos como masculinos (cf. 5.6.4.). Na sequência da proposta de John Blacking, as práticas *garba* e *dandiya-raas* constituem mais um exemplo do jogo de múltiplas significações que um sistema de movimento pode encerrar, no sentido em que uma mesma série ou sequência de movimentos poderá ser performada em contextos diferenciados (enquanto acto religioso, como forma de entretenimento, ou como marcador identitário, como acto político), sendo desse modo descodificada de modo diferencial por uma audiência, grupo social, ou inclusivamente por cada sujeito considerado individualmente. Desta forma, a performance de todo um sistema de movimento poderá espoletar e potencialmente ter implicações em diferentes dimensões da identidade, dependendo de múltiplos factores, como o background dos intervenientes consoante o grau de envolvimento e conhecimento do sistema em causa, ou o seu estado mental ou emocional durante a performance, e até mesmo as suas motivações para efectuar a própria performance (Blacking 1995). Mas as práticas *garba* e *dandiya-raas* adquirem também particular significado por interligarem de modo frequentemente inextrincável identidade religiosa, regional e cultural rural do estado do Gujarat, sendo por esse motivo facilmente mobilizadas pelas políticas culturais locais e constituindo um marcador essencial da população hindu-gujarati tanto na Índia como na diáspora (incluindo NRIs e OCIs de descendência gujarati).

Como nota Shresthova (2008), o processo de autonomia e afirmação do estado indiano passou pela construção de discursos em torno de um legado comum, capaz de unificar uma extensa variedade de tradições performativas e de legitimar um sentimento de ‘identidade nacional’ (Shresthova apoiada em Rajika Puri). Todavia, esse processo não implicou a diminuição de fronteiras entre as categorias clássico/erudito e *folk*. Pelo contrário, a institucionalização das práticas culturais via constituição de academias nacionais e estatais para o ensino de música, dança e teatro de acordo com categorizações de inspiração euro-americana acentuou a separação de categorias e disciplinas até então pensadas e articuladas de modo inter-relacionado (Purnima Shah in Shresthova *ibidem*). Além disso, estas (agora) disciplinas independentes passaram a ser concebidas e organizadas de acordo com as categorias “clássica” e “*folk*”, respectivamente reflectindo práticas codificadas nos textos clássicos religiosos e da

literatura sânscrita, como o *Natyashastra*; ou, pelo contrario, práticas que reflectem a vitalidade e a multiplicidade cultural das populações do território, como as práticas coreográficas associadas aos ‘povos tribais’<sup>411</sup>.

Na sua reflexão sobre o papel da dança na cultura indiana, Shresthova recorrendo ao trabalho de Erdman, adverte para o facto do movimento nacionalista indiano das décadas de 1920 e 1930 ter deixado pouco espaço para criações coreográficas contemporâneas na medida em que o processo de imaginação e reinvenção da tradição cultural da Índia foi ancorado nos conceitos de ‘dança clássica’ e ‘dança folk’ como expressões autênticas da identidade indiana. Nesse sentido, as práticas coreográficas não encaixáveis nessas categorias foram ao longo de várias décadas rejeitadas enquanto idiomas da ‘cultura indiana’, ou mesmo consideradas práticas transgressivas e potencialmente corruptoras da moral dos indivíduos e, consequentemente, da ordem social<sup>412</sup>. Esta lógica ajuda a compreender a resistência à prática de danças Bollywood por parte de alguns responsáveis pedagógicos associados à ‘alta cultura’ em instituições hindu-gujarati, usualmente afiliados a castas de maior estatuto na estratificação social hindu, tornando possível uma comparação com os processos religiosos de bramanização, tendentes à desvalorização de práticas de índole popular, acentuando assim a hierarquização das práticas (e da ordem social) e o seu controle e regulação.

Todavia, não obstante algumas reacções de pânico moral e a pressão de uma minoria de *gatekeepers* ligados à ‘alta tradição’, os indivíduos (sobretudo jovens) encontram meios de contornar formas sociais e institucionais de pressão, uma vez que as representações audiovisuais da cultura Bollywood / *hindi filmi* providenciam formas de identificação estética e cinética que são facilmente apropriadas e retrabalhadas, por via de processos de apropriação, adaptação e ‘*cut-and-paste*’, em consonância com as sensibilidades de cada dançarino ou de grupos de dançarinos. Na Índia e na diáspora, esta disposição potencia a criação de ‘corpos descontextualizados’, não necessariamente associados a estéticas ou doutrinas particulares mas, fazendo uso criativo de várias expressões coreográficas indianas e de todo um manancial alargado de movimentos e poses corporais, contribuem para a produção de novas subjectividades (estéticas,

---

<sup>411</sup> Outra categoria erigida pela administração colonial e conservada na estrutura de categorização das populações indianas após 1947.

<sup>412</sup> A autora exemplifica a sua argumentação com as práticas coreográficas associadas às devadassi e às *tawaifs/baijis* (cortesãs). Nas últimas décadas, contudo, estas práticas coreográficas tem sido alvo de escrutínio em diversas áreas do estudo da dança, e representadas enquanto práticas centrais em processos de identidade nacional e regional, polarização social e debates em torno de género e sexualidade, e.o.

somáticas), facultando, em simultâneo, a constante re-imaginação e re-actualização das identificações com a Índia e com o sentimento de ‘ser indiano’ e mesmo ‘gujarati’. Nesta lógica, tal como proposto por Robbroeck para o exemplo sul-africano (2008), torna-se pertinente pensar a relação ‘tradição’ – ‘modernidade’ não tanto enquanto polaridade de oposição, mas como um continuum caracterizado por uma intensa rede de troca constante e inter-influência, que resulta num presente complexo e em constante negociação e reformulação.



## Posfácio

No pertinente estudo sobre as políticas de representação do nacionalismo hindu, Christiane Brosius (2005) salienta que a geografia natural da Índia é representada pelo nacionalismo hindu como uma paisagem de fronteiras naturais que em simultâneo incluem e excluem: a norte, os Himalaias; a oriente a baía de Bengala; a ocidente, o mar arábico e a sul, o oceano Índico, com realce ainda para os rios Ganges e Indu como espaços de fronteiras simbólicas do hinduísmo. É o que está no interior desta geografia, preenchida por narrativas sagradas e percorrida por Deuses e Gurus que dará origem ao Hindu Dharm – ou seja religiões védicas e não védicas originárias no solo da Índia: Budismo, Jainismo, Sikhismo, e muitos outros movimentos religiosos (muitos deles de índole *bhakti*) com o hinduísmo à cabeça. Nesta concepção, é percepcionado como “hindu” todo aquele que considera a Índia como a sua terra sagrada, o que exclui de imediato a ameaça do ‘outro’ muçulmano e católico (‘the inauthentic other of the nation’ – Gopinath 2005: 159). Ideólogos nacionalistas e religiosos cooperam na representação de uma identidade nacional como um conceito altamente territorial - um território nacional sagrado. É neste contexto que a nação começa a ser imaginada e figurada como um corpo associado a um ícone centrado na imagem de Bharat Mata – ou seja uma retórica visual que transmite uma projecção de segurança familiar e de fraternidade, mas constitui também uma imagem para a ansiedade cartográfica que resulta do receio de invasão e de fragmentação do corpo geográfico da Índia. Esta imagem revela-se particularmente feliz porque, não estando associada a nenhum culto específico hindu, também não contraria nem refuta nenhum deles, o mesmo sucedendo com muitos outros símbolos (re)formulados nas últimas décadas (p.ex.: a imagem de Gau Mata<sup>413</sup>, ou a representação do Deus Rama enquanto guerreiro destemido) e de circulação global pelas populações da diáspora. Na mesma lógica, o nacionalismo hindu mobiliza, interpreta e utiliza elementos seleccionados da geografia indiana associada a narrativas sagradas (rios, montanhas, grutas, florestas) nas suas representações da nação, acentuando a própria percepção da Índia enquanto território divino. Esta política de representação da nação através do uso sacralizado da sua geografia passou a ser disseminada através da cultura popular visual (cinema Bollywood, telenovelas religiosas e outros programas de televisão, capas de CD’s e de DVD’s, calendários,

---

<sup>413</sup> Representação da Vaca sagrada.



porta-chaves, autocolantes, *flyers*, etc.); e da cultura popular sonora, nomeadamente através das letras de *bhajan* – canções devocionais). Estes processos fizeram-se acompanhar pela mercadorização (*commodification*) do hinduísmo em processos de “branding”, tornando-o num produto de consumo – a comercialização de mitologias.

Estas tendências marcam e estão patentes nas diásporas indianas, contribuindo para o continuado desenvolvimento de elementos de identificação com a “cultura indiana”, sobretudo associando a ideologia político-religiosa a estímulos de nostalgia pelas belezas naturais da Índia – retórica condensada em slogans como ‘I Love my Índia’, ‘Incredible India’<sup>414</sup>. Na verdade, segmentos populacionais hindus da diáspora têm sido fundamentais na articulação do hinduísmo e do nacionalismo indiano no interior e fora da Índia – no interior, através do seu crescente peso financeiro para o desenvolvimento económico da Índia (o peso financeiro dos NRI e das suas redes frequentemente estendendo-se num âmbito transnacional); no exterior, por funcionarem como uma espécie de ‘guarda avançada’ de ideais hindus (importante na aspiração expansionista da religião hindu) e da nação indiana<sup>415</sup>.

Foi possível reparar na eficácia deste tipo de discursos em Outubro de 2008 aquando do acompanhamento de uma família hindu-gujarati à Índia. Originária da cidade de Baroda (norte do Gujarat) esta família tinha um percurso migratório que passava por Moçambique, Portugal e Inglaterra (onde residiam naquela época). A partir da estada em Baroda, resolveram empreender uma espécie de peregrinação que serviu para acentuar a identificação com a cultura e a identidade hindus, através da redescoberta da geografia sagrada e mítica do Gujarat. Dado que chefe da família era também um cantor de *bhajan*, essa viagem tinha igualmente o intuito de visitar alguns dos locais sagrados que são referenciados nalgumas das poesias do seu repertório de *bhajan*, *chaand* e *doha*. Esta viagem está documentada em mais de treze horas de gravações audiovisuais. O pequeno documentário *Gujarati Darshan*<sup>416</sup>. *Vijay Bapu’s Maha Aarti*<sup>417</sup> retrata um episódio dessa viagem, relacionado com a visita e estadia no

---

<sup>414</sup> Cf. p.ex. Incredible India campaign: [www.youtube.com/watch?v=jqwBHyzMzME](http://www.youtube.com/watch?v=jqwBHyzMzME)

<sup>415</sup> Ao longo do texto desta dissertação foi aludida a influência do nacionalismo hindu tanto por via da disseminação do Sanatan Dharm disseminando formas codificadas de prática ritual e de crença devocional, como também pelo vínculo (mais ou menos ténue, mas usualmente pouco perceptível) de várias instituições hindus da diáspora hindu-gujarati a gurus e *acharyas* associados ou pelo menos colaboradores (nalgum momento do seu percurso) de instituições hindu nacionalistas.

<sup>416</sup> Tal como mencionado no capítulo IV, o termo *darshan* refere-se ao contacto visual com a figura da divindade, acompanhado com uma atitude interior de devoção.

<sup>417</sup> Documentário estreado no encontro da SIBE (Sociedad de Etnomusicología), realizado em Lisboa em 2010. Por inspiração da frequência das aulas sobre Fielwork Documentary ministradas pelo etnomusicólogo John Baily no Goldsmiths College (Londres, 2006), este pequeno documentário constitui

Ashram Pujya Shree AapaGiga Samadhistan, localizado na vila de Satadhar, distrito de Junagadh da península do Saurashtra (sul do Gujarat). Este *ashram* foi fundado no início do século XIX por um guru local, AapaGiga, relacionado com a mitologia de Shree Papadir (búfalo sagrado de Satadhar), mencionada na poesia de um dos *bhajan* do seu repertório. O local e o *ashram* tornaram-se nas últimas décadas num dos principais pontos de peregrinação no estado do Gujarat devido à recuperação e reconstituição de práticas religiosas interpretadas enquanto práticas ritualistas hindus tradicionais, remontando às escrituras védicas, mas também em virtude da prática de dádivas alimentares e do abrigo e protecção de gado. A peregrinação religiosa é um assunto sério na Índia, não apenas por ser parte das tradições devotivas *bhakti*, como também pela potencialidade de atrair multidões de peregrinos e visitantes, daí resultando importantes receitas financeiras. Nessa medida, este género de espaços, situados em distritos rurais empobrecidos, tornam-se locais relevantes para o fortalecimento da economia e das políticas locais. Além disso, os *ashram* funcionam não apenas enquanto centros para a representação e performance da espiritualidade, mas também como ‘lugares’ para a produção de consenso e disciplina social (Herman e Chomsky 1988; Foucault), através da produção de solidariedades e alianças entre religião, política e dinâmicas sociais locais. Neste processo, o guru do *ashram* é um actor social altamente respeitado e reverenciado ao nível local<sup>418</sup>, procurando frequentemente ampliar a sua influência tirando partido de NRIs para a criação de filiações do *ashram* na diáspora. Na verdade, esta tipologia de locais sagrados é particularmente procurada por NRIs e imigrantes indianos de visita à Índia, precisamente pela percebida conexão com a ‘Índia real’ e com autênticas representações de hinduísmo – propensão reforçada pelos media indianos numa escala nacional e transnacional (cinema Bollywood, redes de televisão indianas operando a um nível global<sup>419</sup>, internet sites e redes sociais, etc.).

---

um ensaio de ‘*fieldwork movie*’, fazendo uso da *camcorder* enquanto ferramenta de pesquisa e da edição vídeo enquanto relatório de investigação. Ao contrário do que advoga John Baily, não foi usado tripé, na medida em que a acção não era estática (alargando-se a vários espaços do *ashram*). Isto motiva por vezes imagens de pouca qualidade, mas foi possível usar planos longos (com poucas interrupções – o ideal é filmar sequências completas das performances) e o mínimo de edição, mantendo a sequência da filmagem.

<sup>418</sup> Como se pode verificar na parte inicial do vídeo através do respeito e reverência que os locais e os visitantes prestam ao guru.

<sup>419</sup> O canal Aashta TV é um caso paradigmático. Fundado em 2000 na cidade de Bombaim enquanto canal televisivo dedicado à espiritualidade, tornou-se rapidamente num dos principais canais consumidos na diáspora. Deste modo, populações hindu-gujarati têm acesso diário a cerimónias religiosas (realizadas na Índia e noutros pontos da diáspora), discursos de gurus, aulas de Yoga e de meditação, e todo o género de conteúdos passíveis de agradar a esse espectro de audiências.

Após uma introdução à genealogia dos gurus do *ashram* e à mitologia de Shree Papadir por parte do interlocutor cantor de *bhajan*, é chamada a atenção para a realização do *sandhya aarti* (*aarti* do crepúsculo) local, que constitui uma das atracções do *ashram* devido à intensidade ritual e sonora com que este ritual é performedo. A oblação pelo fogo por um *pujari* (especializado neste ritual específico), sob um fundo sonoro intenso constituído pelo rebate de sinos e de percussões, constitui um dos exemplos dos processos de re-traditionalização porque passam várias práticas hindus, discursivamente enunciadas localmente como recuperando antigos costumes védicos. Mas em simultâneo, este *aarti* constitui igualmente uma exibição de poder do *ashram*, que reforça e perpetua a sua influência social, económica e simbólica. Efectivamente, a intensidade do ritual pode ser associada a versões musculadas, intensas e patriarcais de hinduísmo que são promovidas pelas estruturas locais. Para a família de visita ao *ashram*, o *sandhya aarti* parecia ressoar com as suas expectativas de práticas religiosas antigas e válidas e vigorosas que os conectavam com autênticas e antigas formas de hinduísmo, reforçando assim a sua identidade hindu<sup>420</sup>, por sua vez, reproduzida e disseminada pelo interlocutor, cantor de *bhajan*, por via das canções que performa em encontros religiosos em Londres e em Lisboa.

(Gujarati Darshan)

[www.youtube.com/watch?v=1FC19\\_KQqyg](http://www.youtube.com/watch?v=1FC19_KQqyg)

---

<sup>420</sup> Após o ritual, os membros da família foram conduzidos para uma sala privada que pertencia a um dos gurus do *ashram*, sendo-lhes oferecidos presentes sagrados (rosários abençoados) que deveriam usar enquanto sinal de ligação e conexão com um guru gujarati. Numa interpretação alternativa, esta acção pode relacionar-se igualmente com complexo conjunto de implicações sociais e culturais implicadas no acto de ‘oferta’ ou ‘doação’. A ‘doação’ gera relações de mutualidade entre o doador e o recipiente. A família ‘recebe’ a ligação espiritual ao guru e retribui com um contributo financeiro ao *ashram*.

## *Glossário*

<i>Aarti</i>	Ritual diário de oblação às divindades.
<i>Acharya</i>	Líder de grupo religioso no âmbito do hinduísmo; Ideólogo religioso.
<i>Agarbatti</i>	Pau de incenso.
<i>Agni</i>	Fogo; fogo sacrificial; denominação da divindade hindu do fogo.
<i>Avatar</i>	Encarnação; forma reencarnada que algumas divindades podem assumir (p.ex.: o Deus Krishna como <i>avatar</i> da divindade Vishnu).
<i>Bapa Sitaram</i>	Denominação de um guru particularmente activo no estado do Gujarat no século XX.
<i>Bhagawan</i>	Deus.
<i>Bhajan</i>	Forma de cântico devocional; canção devocional.
<i>Bhajan Kathiyawadi</i>	Estilo de <i>bhajan</i> característico do estado indiano do Gujarat, mais especificamente da região do Saurashtra (Kathiawar).
<i>Bhajan Mandal</i>	Grupo de <i>bhajan</i> .
<i>Bhajanik</i>	Músico de <i>bhajan</i> ; praticante de <i>bhajan</i> .
<i>Bhajanvalis</i>	Livros que compilam letras de canções <i>bhajan</i> .
<i>Bhakta</i>	Devoto; seguidor de <i>bhakti</i> .
<i>Bhakti</i>	Devoção; fé; ligação pessoal do devoto à divindade por via emocional; designação de vários movimentos religiosos que acentuavam a ligação pessoal e directa à divindade, sem a mediação dos sacerdotes bramânicos.
<i>Bhakti Geet</i>	Música devocional.
<i>Bhumi puja</i>	Cerimónia de entronamento e bênção de um terreno que servirá para albergar um templo. Também pode ser realizada num terreno previamente à construção de uma habitação.
<i>Chaand</i>	Prática expressiva poética entoada/cantada característica da região do Gujarat.
<i>Dandiya-Raas</i>	Género coreográfico-musical da região do Gujarat.

<i>Darshan</i>	Contacto visual com uma representação da divindade ( <i>murti</i> ) ou com um mestre religioso, acompanhado pela atitude interior de devoção.
<i>Dasera (dussehra)</i>	Festival comum a várias regiões da Ásia do sul, celebrando a vitória do bem sobre o mal. No estado do Gujarat, corresponde e é celebrado no décimo dia do festival <i>navratri</i> (Vijayadashami).
<i>Dayro</i>	Forma de <i>satsang</i> que se realiza usualmente fora do espaço do templo, envolvendo a combinação de <i>bhajan</i> , com a recitação de textos poéticos (incluindo formas de poesia gujarati, como <i>doha</i> , <i>chaand</i> , <i>sakhi</i> ), cómicos/mordazes, e prédicas de carácter religioso e social através das quais são transmitidos valores de ordem moral, social, cultural e religiosa.
<i>Devi</i>	Deusa.
<i>Dharma</i>	Lei sagrada (ou lei divina) à qual (idealmente) devem corresponder formas de comportamento individual e social; conduta religiosa; caminho espiritual.
<i>Dhol</i>	Instrumento musical membranofone de dupla pele, com corpo de madeira e forma cilíndrica.
<i>Dholak</i>	Instrumento musical membranofone de dupla pele, semelhante ao <i>dhol</i> , mas de configuração mais pequena, timbre mais agudo e diâmetro diferenciado das peles.
<i>Dhun</i>	Género de <i>bhakti geet</i> .
<i>Divesha</i>	Designação de indivíduos ligados genealogicamente a Diu.
<i>Divo</i>	Chama divina; luz ou chama da divindade.
<i>Diwali</i>	Festival das luzes celebrando a vitória da luz sobre as trevas. Apesar de incluir vários dias de celebração que a antecedem e sucedem, a noite do Diwali deve usualmente coincidir com a lua nova (noite mais escura) do mês de Kartik do calendário hindu, que marca concomitantemente o início de um novo ano.
<i>Doha</i>	Forma curta de verso, condensando um pensamento ou uma ideia de fácil entendimento. É também empregue na performance de <i>bhajan kathiyawadi</i> .
<i>Filmi</i>	Termo empregue em vários idiomas indianos (incluindo o idioma gujarati) para designar filmes com uma forte componente musical

e coreográfica, incluindo canções interpretadas por *playback singers* e mimetizadas pelos actores principais. Usualmente emprega-se este termo para designar o cinema produzido pela indústria de Bombaim (Bollywood), mas também pode designar produtos cinematográficos produzidos por outras indústrias cinematográficas indianas.

<i>Fudamia</i>	Designação de indivíduos ligados genealogicamente à vila de Fudam (na ilha de Diu); pedreiros de Fudam.
<i>Gamak</i>	Formas de ornamentação empregues na música clássica indiana.
<i>Garba</i>	Género coreográfico-musical característico da região do Gujarat.
<i>Garba Dodhiyu</i>	Variante de <i>garba</i> .
<i>Garbo</i>	Singular de <i>garba</i> ; denominação para o singular de canção para acompanhar <i>garba</i> ; pote de barro com uma forma bojuda, situado no interior do altar de configuração octogonal em torno do qual se desenvolvem as coreografias de celebração do festival <i>navratri</i> .
<i>Geet</i>	Canção; música.
<i>Ghee</i>	Manteiga clarificada.
<i>Gopis</i>	Pastoras/leiteiras que acompanham Krishna na dança sagrada descrita na mitologia Rasa Lila.
<i>Gotra</i>	Clã; linhagem de nascimento.
<i>Havan</i>	Cerimónia de oblação pelo fogo para a transmissão de ofertas rituais às divindades.
<i>Harmonium (peti)</i>	Instrumento musical aerofone de palhetas accionadas por via de um teclado.
<i>Haveli Sangeet</i>	Prática musical característica do movimento religioso Pushtimarg, usualmente aludida como uma forma semi-clássica de música, com forte influência do estilo musical vocal <i>dhrupad</i> .
<i>Hindi Filmi</i>	Cinema em idioma hindi, produzido pela indústria indiana sediada em Bombaim (Bollywood).
<i>Hindutva</i>	Identidade hindu; essência hindu. Designa igualmente uma ideologia particularmente resgatada na Índia nas últimas décadas que visa representar a cultura indiana em termos de valores tidos como autenticamente hindus. Esta ideologia tem sido disseminada via alguns partidos políticos (p.ex.: Bharatiya Janata Party) e

	organizações nacionalisto-religiosas (p.ex: Vishva Hindu Parishad).
<i>Holi</i>	Festival indiano de celebração da chegada da Primavera.
<i>Jabli</i>	Coreografia gujarati de origem popular particularmente praticada nas duas últimas décadas.
<i>Janmashtami</i>	Cerimónia de celebração do nascimento do Deus Krishna.
<i>Jati</i>	Casta
<i>Jhañjh</i>	Instrumento musical idiofone semelhante à <i>manjira</i> mas com uma pega de madeira fixada nas placas de metal.
<i>Karma</i>	Noção de ‘acção’ como processo capaz de desencadear uma reacção proporcional à acção cometida. Trata-se de um conceito central nas religiões hindu, budista e jainista.
<i>Kartal</i>	Instrumento musical idiofone constituído por um par de placas de metal agregadas a armações sobre-compridas de madeira.
<i>Katha</i>	História com conteúdo moral implícito; narrativa mitológica.
<i>Khania</i>	Denominação de tipologia de casta.
<i>Khanjari</i>	Instrumento musical membranofone aproximado à pandeireta.
<i>Kharva</i>	Denominação de tipologia de casta.
<i>Kirtan</i>	Entoação colectiva de canções devocionais (sobretudo <i>bhajan</i> ).
<i>Kul</i>	Linhagem.
<i>Kuldevi</i>	Deusa da linhagem.
<i>Kumbhar</i>	Designação de tipologia de casta do Gujarat.
<i>Kumkum</i>	Pó ritual de cor vermelha, amplamente empregue no ritual e no quotidiano dos hindus.
<i>Lagan</i>	Casamento.
<i>Laukik</i>	Termo que aplicado ao hinduísmo designa práticas de vertente popular, profana, acessível ao devoto comum. Antagónico de <i>shatrik</i> .
<i>Linga</i>	Representação simbólica da divindade Shiva, apresentando uma configuração fálica.
<i>Lohana</i>	Denominação de tipologia de casta.
<i>Lok Geet</i>	Termo gujarati para designar genericamente ‘música tradicional’, ‘música folk’ gujarati – práticas de tradição oral conotadas com a ruralidade.

<i>Maha Shivratri</i>	Usualmente denominado apenas como <i>Shivratri</i> , trata-se de uma festividade ritual de devoção à divindade Shiva.
<i>Mandir</i>	Templo: local de culto.
<i>Manjira</i>	Instrumento musical idiofone correspondente aos címbalos da música europeia.
<i>Masala geet</i>	Música composta com base na mistura de várias tipologias musicais.
<i>Matra</i>	Batimento rítmico, tempo, pulsação.
<i>Moshi</i>	Designação de tipologia de casta.
<i>Mridang</i>	Instrumento musical membranofone da família do <i>packawaj</i> empregue sobretudo na música carnática (sul da Índia).
<i>Murti</i>	Representação de uma divindade sob a forma de escultura ou representação pictórica. Uma <i>murti</i> deve manifestar a presença divina após a realização da cerimónia Pran Prathishtha.
<i>Navratri</i>	Festival hindu de nove noites dedicado ao culto às diversas emanções da Deusa. Trata-se de um das principais ocasiões celebrativas hindu-gujarati.
<i>Navratri Utsav</i>	Festival Navratri.
<i>Norta</i>	Navratri.
<i>NRI</i>	Non Resident Indian.
<i>OCI</i>	Overseas Citizenship of India.
<i>Packawaj</i>	Instrumento musical membranofone semelhante ao <i>dhol</i> , mas mais comprido, extremidades mais delgadas e configuração das peles semelhantes às da tabla.
<i>Patel</i>	Designação de tipologia de casta.
<i>Prasad</i>	Alimentos consagrados e abençoados pelas divindades após a realização de <i>Aarti</i> , que são posteriormente distribuídos e consumidos pelos devotos
<i>Pravachan</i>	Discurso ou sermão de religiosos, gurus, ascetas ou <i>shastriji</i> . Frequentemente esses discursos relacionam-se com interpretações de escrituras sagradas.
<i>Peti</i>	Harmónio; caixa.
<i>PIO</i>	Person of Indian Origin.
<i>Prabhu</i>	Deus (termo usualmente atribuído a Krishna).



<i>Puja</i>	Ritual de oração e adoração de uma ou mais divindades.
<i>Pujari</i>	Sacerdote responsável pelo <i>puja</i> no templo. Oficiante de <i>pujas</i> .
<i>Pushtimarg</i>	Movimento religioso hindu que coloca particular ênfase na devoção a Krishna e várias das suas emanções/representações (p.ex.: Shrinathji, Lala). Trata-se de uma linha devotiva particularmente efectiva entre <i>vaishnav</i> no Gujarat e no Rajastão. <i>Haveli Sangeet</i> constitui uma prática musical característica deste movimento religioso.
<i>Raag</i>	Termo usado na música clássica indiana para designar o conjunto de notas empregues na construção da melodia. Mais do que numa escala ou um modo, cada nota tem uma função específica e deve ser relacionada e articulada com outras notas de formas singulares a cada <i>raag</i> .
<i>Rama Navami</i>	Festival hindu de celebração do nascimento do Deus Rama – avatar humano de Vishnu.
<i>Ranjanu</i>	Coreografia gujarati de origem popular, particularmente praticada nas últimas décadas.
<i>Rasa Leela</i>	Episódio mitológico da devoção <i>bhakti</i> referente à ambivalente dança sagrada de Krishna com as <i>gopis</i> , situada entre a sedução e a devoção, enquanto metáfora da paixão do devoto pela divindade.
<i>Sakhi</i>	Prática expressiva poética entoada/cantada característica da região do Gujarat.
<i>Samaj</i>	Comunidade; ponto de encontro social.
<i>Sampradaya</i>	Linhagem devocional; escola ou tradição religiosa.
<i>Sanatan Dharm</i>	Dharma eterno; lei divina eterna. Trata-se de um termo empregue pelo nacionalismo hindu e pela ideologia <i>hindutva</i> em substituição do termo ‘hinduísmo’, por este ser percepcionado como um termo de origem estrangeira. Vários templos na Índia e na diáspora assumem uma orientação Sanatan, com prescrição de culto a várias divindades que, sob a retórica de abrangência e ecumenismo, assegura o processo de sanscritinização, com manutenção do respeito pelos textos sagrados e por ‘modos de vida tradicionais’.

<i>Sanedo</i>	Coreografia gujarati de origem popular, particularmente praticada na primeira década do século XXI.
<i>Sati</i>	Antigo ritual hindu de sacrifício (voluntário ou forçado) da mulher viúva na pira crematória do marido. A mulher podia igualmente escolher outra forma de suicídio.
<i>Satsang</i>	Reunião congregacional para efeitos devocionais.
<i>Shakti</i>	Energia; energia conferida pela Deusa (poder feminino).
<i>Shantipath</i>	Caminho da paz; <i>satsang</i> de homenagem a falecidos com interpretação de <i>bhakti geet</i> .
<i>Sharad Purnima</i>	Festividade de celebração das colheitas que assinala igualmente o final do período de monções. Ocorre no dia de lua cheia subsequente ao <i>dussehra</i> do <i>navratri</i> .
<i>Shastriji</i>	Sacerdotes hindus com formação e treino (usualmente de sete anos) sob orientação de um guru ou em instituições de ensino do sânscrito e das práticas bramânicas.
<i>Shatrik</i>	Termo que aplicado ao hinduísmo designa práticas ancoradas nas escrituras sagradas, imutáveis, superiores. Antagónico de <i>laukik</i> .
<i>Shradhanjali</i>	Ofertas em memória de familiares falecidos. Frequentemente livros de <i>bhajan</i> ( <i>bhajanvalis</i> ) são empregues para esta finalidade, mas também fonogramas gravados com performances de familiares.
<i>Sitar</i>	Instrumento musical cordofone executado com plectros e empregue sobretudo na música hindustânica (norte da Índia).
<i>Sutar</i>	Denominação de tipologia de casta.
<i>Taal (tala)</i>	Termo empregue para ciclo rítmico na música clássica indiana e noutros géneros musicais indianos.
<i>Taar</i>	Canto congregacional de bênção das oferendas alimentares que antecede a cerimónia <i>aarti</i> .
<i>Tabla</i>	Instrumento musical membranofone constituído por dois pequenos tambores de tamanhos diferenciados: <i>dayan</i> (mais estreito e com um timbre mais agudo) e <i>bayan</i> (de configuração bojuda e timbre mais grave).
<i>Tablaji</i>	Tocador de tabla.

<i>Thaat</i>	Termo equivalente à categoria ‘modo’ na teoria musical europeia. Implica usar a escala sem aderir às particularidades da performance de um <i>raag</i> .
<i>Vaishnav</i>	Seguidor da doutrina <i>vishnuita</i> , ou <i>vaishnavism</i> .
<i>Vaishnavism</i>	Doutrina religiosa hindu se adoração da divindade Vishnu e seus 10 avatares, sobretudo Krishna, Rama e Narayan.
<i>Vânia</i>	Denominação de tipologia de casta.
<i>Vanja</i>	Denominação de tipologia de casta.
<i>Vasthu Pooja</i>	Cerimónia de inauguração de uma habitação.
<i>Vishnu</i>	Divindade central do panteão hindu, conceptualizado como protector. Tem vários avatares, como Krishna e Rama.
<i>Yadeein</i>	Memórias; lembranças.

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV (s.d.) *Estruturalismo. Antologia de Textos Teóricos*. Lisboa: Portugália Editora.
- Abreu, Rogério (2010) “Os Filmes da Ciência e a Ciência dos Filmes” in AAVV, *Viagens e Missões Científicas nos Trópicos. 1883-2010*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Adamu, Abdalla Uba (2008) “The Influence of Hindi Film Music on Hausa Videofilm Soundtrack Music”, in Mark Slobin (ed.) *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*. s.c.: Wesleyan University Press.
- Albuquerque, Rosana; Teixeira, Ana (2005) Active Civic Participation of Immigrants in Portugal. Country Report prepared for the European 2005, [www.uni-oldenburg.de/politis-europe](http://www.uni-oldenburg.de/politis-europe)
- Alexander, Claire; Kaur, Raminder; St. Louis, Brett (2012) “Identities: New Directions in Uncertain Times”, *Identities: Global Studies in Culture and Power*: 19 (1): 1-7.
- Ali, N.; Kalra, V.S.; Sayid, S. (edts.) (2006) *A Postcolonial People. South Asians in Britain*. London: Hurst & Company.
- Allen, Ernest (1996) “On the Reading of Riddles. Rethinking Du Boisian “Double Consciousness” in Lewis R. Gordon (ed.) *Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy*. New York, London: Routledge.
- Almeida, Ana Cristina de Oliveira (2013) *Nós Há de Morrer...Óos Tem de Cantar! Música, Memória e Imaginação em Damão. Trânsitos Pós-Coloniais*. Diss. de Doutoramento em Música – Etnomusicologia, Universidade de Aveiro.
- Almeida, Miguel Vale de (2004) “O Corpo na Teoria Antropológica”, *Revista de Comunicação e Linguagem* 33: 49-66.
- Almeida, Miguel Vale de (2006) “On Difference and Inequality: The Lessons of Ethnographic Experience” in António Pinto Ribeiro (ed.) *The Urgency of Theory*. Manchester: Carcanet Press.
- Almeida, Onésimo Teotónio (2006) “Modernidade, Pós-Modernidade e Outras Nublosidades”, *Cultura* 22:
- Alves, Mariana; Ávila, Patrícia (1993) “Da Índia a Portugal: Trajectórias sociais e estratégias colectivas dos comerciantes indianos”, *Sociologia – Problemas e Práticas* 13: 115-133.
- Anand, Dibyesh (2005) “The Violence of Security: Hindu Nationalism and the Politics of Representing ‘the Muslim’ as a Danger”, *The Round Table – The Commonwealth Journal of International Affairs* 94 (379): 203-215.

Anantharaman, Ganesh (2008) *Bollywood Melodies. A History of the Hindi Film Song*. New Delhi: Penguin Books.

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso

Antunes, Luís Frederico Dias (2001) *O bazar e a fortaleza em Moçambique. A comunidade baneane do Guzerate e a transformação do comércio afro-asiático (1686-1810)*. Lisboa: Diss. de Doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Armour, T. Ellen; Ville, Susan M. (eds.) (2006) *Bodily Citations. Religion and Judith Butler*. New York: Columbia University Press.

Arnold, Alison (1991) *Hindi Filmi Git: On the History of Commercial Indian Popular Music*. PhD Dissertation. Illinois: University of Illinois.

Arnold, Alison (2000) "Film Music: Northern Area", in Alison Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent*. New York, London: Garland Publishing.

Ashley Dawson (2005) "'Bollywood Flashback'. Hindi Film and the Negotiation of Identity among British-Asian Youths", *South Asian Popular Culture* 3 (2): 161-176.

Assani, Ali S. (1999) "Songs of Wisdom and Circle Dances: An Anthology of Hymns by the Satpanth Isma ili Muslim Saint, Pir Shams", *Journal of the American Oriental Society* 119 (2): 327-328.

Assayag, Jackie (1992) *La colère de la déesse décapitée*. Paris: CNRS.

Assayag, J.; Tarabout, G. (eds.) (1999) *La possession en Asie du sud. Parole, corps, territoire*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales [Col. Purusarta 21]

Athique, Adrian (2005) "Watching Indian Movies in Australia", *South Asian Popular Culture* 3 (2): 117-133.

Back, Les (1996) *New Ethnicities and Urban Culture. Racismes and Multiculture in Young Lives*. London, New York: Routledge.

Baily, John (1988) *Music of Afghanistan – Professional Musicians in the City of Herat*. Cambridge: Cambridge University Press. [Col. Cambridge Studies in Ethnomusicology]

Baily, John; Collyer, Michael (2006) "Introduction: Music and Migration" in Michael Collyer and John Baily (eds.) *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32(2): 167-182. [Special Issue on Music and Migration]

- Baily, John (2009) "The Art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of Making Ethnomusicological Films", *Ethnomusicology Forum* 18 (1): 55-64.
- Bakan, Michael B. (2009) "The Abduction of the Signifying Monkey Chant: Schizophonic Transmogrifications of Balinese Kecak in Fellini's *Satyricon* and the Coen Brothers' *Blood Simple*", *Ethnomusicology Forum* 18 (1): 83-106.
- Bake, Arnold (1970) "Stick-dances", *Yearbook of the International Folk Music Council* 2: 56-62.
- Bal, Ellen; Sinha-Kerkhoff, Kathinka (2010) "'Bharat-Wasie or Surinamie?' Hindustani Notions of Belonging in Surinam and the Netherlands" in Thomas Hylland Eriksen, Ellen Bal and Oscar Salemink (eds.) *A World of Insecurity. Anthropological Perspectives On Human Security*. New York: Pluto Press.
- Ballard, Roger (ed.) (1994) *Desh Pardesh: South Asian Experience in Britain*. London: C. Hurst & Co.
- Ballard, Roger (2003) "The South Asian Presence in Britain and its Transnational Connections", in Gurharpal Singh and Steven Vertovec (eds.) *Culture and Economy in the Indian Diaspora*. London, New York: Routledge.
- Banks, Marcus (1996) "Film" in Alan Barnard and Jonathan Spencer (eds.) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.
- Barbosa, Andréa (2010) "Meaning and Sense in Images and Texts", *Visual Anthropology* 23: 299-310.
- Barker, Chris (2004) *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Barker, Chris (2006/2000) *Cultural Studies. Theory and Practice*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Barz, Gregory; Cooley, Timothy (2008) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Barz, Gregory (2008) "Confronting the Field(Note) In and Out of the Field: Music, Voices, Text and Experiences in Dialogue", Gregory Barz, Timothy Cooley (eds.) *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Basch, Linda; Schiller, Nina Glick; Szanton Blanc, Cristina (1994) *Nations Unbounded – Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. Langhorne: Gordon and Breach.
- Bastos, Gabriel Pereira (2002) "Eppur Si Muove: Nota Introdutória a uma Antropologia dos Processos Identitários", *Ethnologia* 12/14: 11-35.

Bastos, Gabriel Pereira (2007) *Sintrensens Ciganos. Uma Abordagem Estrutural Dinâmica*. Lisboa: Cemme / FCSH.

Bastos, José; Ibarrola-Armendariz; Sardinha, João; Westin, Charles; Will, Gisela (2006) “Cultural, Religious and Linguistics Diversity in Europe: An Overview of Issues and Trends” in Rinus Penninx, Maria Berger and Karen Kraal (eds.) *The Dynamics of International Migration and Settlement in Europe: A State of the Art*. IMISCOE Joint Studies: Amsterdam University Press.

Bastos, Susana (1990) *A Comunidade Hindu da Quinta da Holandesa. Um Estudo Antropológico Sobre a Organização Sócio-Espacial da Casa*. Lisboa: ICT.

Bastos, Susana T. Pereira (1992) *A Frigideira Sagrada e o Fio de Algodão: A Prática Vrata Cathá Numa Comunidade Hindu Gujarati do Sul do Saurashtra (Diu)*. Diss. de Mestrado em Antropologia: FCSH-UNL.

Bastos, Susana Pereira (2006) “A separação é tão ilusória como a ideia de que o espaço dentro de um pote é distinto do espaço à sua volta: Sobre o poder das tradições expressivas das migrantes hindus” in Susana Pereira Bastos e José Gabriel Pereira Bastos (eds.) *Filhos Diferentes de Deuses Diferentes. Manejos da Religião em Processos de Inserção Social Diferenciada: Uma Abordagem Estrutural-Dinâmica*. Lisboa: Alto-Comissariado Para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

Bastos, Susana Trovão Pereira; Bastos, José Gabriel Pereira (2001) *De Moçambique a Portugal. Reinterpretações identitárias do hinduísmo em viagem*. Lisboa: Fundação Oriente.

Bastos, Susana Pereira; Bastos, Gabriel Pereira (2004) “Our Colonisers Were Better Than Yours: Identity Debates in Greater London”, *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32 (1): 79-98.

Bastos, Susana Pereira; Bastos, Gabriel Pereira (2006) “Do Retorno da Subjectividade e das Religiões à Análise das Dinâmicas de Pluralização Identitária”, in Susana Pereira Bastos e José Gabriel Pereira Bastos (eds.) *Filhos Diferentes de Deuses Diferentes. Manejos da Religião em Processos de Inserção Social Diferenciada: Uma Abordagem Estrutural-Dinâmica*. Lisboa: Alto-Comissariado Para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).

Bastos, Susana Pereira; Bastos, José Gabriel Pereira (2007) *What are We Talking About When We Talk About Identities?* Working-Paper. Lisbon: CEMME and Socinova, FCSH, UNL

Basu, Helene (2010) “Navratri Celebrations in Kacchch in the 1990s” in Peter Berger *et al* (eds.) *The Anthropology of Values. [Essays in Honour of Georg Pfeffer]*. Delhi: Dorling Kindersley / Pearson.

Batcho, Krystine; DaRin, Meghan; Nave, Andrea; Yaworsky, Renée (2008) “Nostalgia and Identity in Song Lyrics”, *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 2 (4): 236-244.

Baumann, Gerd (2000/1996) *Contesting Culture. Discourses of Identity in Multi-Ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Zygmunt (1996) "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity", Hall, Stuart; du Gay, Paul (eds.), *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi.

Baviskar, Amita (2005) "Adivasi Encounters with Hindu Nationalism in MP", *Economical and Political Weekly* 26 Nov.: 5105-5113.

Baxendale, John (1995) "'Into another kind of life in which anything might happen'. Popular Music and Late Modernity, 1910-1930", *Popular Music* 14 (2): 137-153.

Becker, Judith (2001) "Anthropological Perspectives on Music and Emotion" in Patrick Juslin and John Sloboda (eds.) *Music and Emotion. Theory and Research*. London: Oxford University Press.

Bégué, Sandrine (2007) *La Fin de Goa et de le Estado da Índia: Décolonisation et Guerre Froide Dans le Sous-Continent Indien (1945-1962)*. Lisboa : Ministério dos Negócios Estrangeiros.

Bendix, Regina (1997) *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Benerji, Sabita (1988) "Ghazals to Bhangra in Great Britain", *Popular Music* 7 (2): 202-213.

Benjamin, Sonia (2006) "A Rose by any Other Name: Exploring the Politics of Mani Ratnam's *Roja*", *Contemporary South Asia* 15 (4): 423-435.

Benjamin, Walter (2008) *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Bessire, Lucas (2003) "Talking Back to Primitivism: Divided Audiences, Collective Desires", *American Anthropologist* 105 (4): 832-838. [Special Issue: Language Politics and Practices]

Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Bhabha, Homi K. (2007) "Ethics and Aesthetics of Globalism: A Postcolonial Perspective" in António Pinto Ribeiro (ed.) *The Urgency of Theory*. Manchester: Carcanet Press.

Bhandari, Achyut Ram (1999) *A Glance – Play On Tabla*. Kathmandu: e.a.

Bharucha, Rustom (1994) "Somebody's Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times", *Economical and Political Weekly* 15 Jan.: 105-110.



Bhatia, Nandi (2011) "Introduction: Bollywood and the South Asian Diaspora", *Topia* 26: 5-9.

Bhatt, Chetan (2000) "The Lore of the Homeland: Hindu Nationalism and Indigenist 'Neoracism'" in Les Back, John Solomos (eds.) *Theories of Race and Racism. A Reader*. London, New York: Routledge.

Bhatt, Chetan (2001) *Hindu Nationalism. Origins, Ideologies and Modern Myths*. Oxford, New York: Berg.

Bhowmik, Swarnakamal; Jani, Madrika (1990) *The Heritage of Musical Instruments: A Catalogue of Musical Instruments in the Museums of Gujarat*. Vadodara: The Departement of Museums.

Blacking, John (1973) *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.

Blacking, John (1995) *Music, Culture, Experience. Selected Papers of John Blacking*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Bloch, Maurice (1996) "Structuralism" in Alan Barnard and Jonathan Spencer (eds.) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.

Bloom, William (1990) *Personal Identity, National Identity and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blunt, Alison (2005) *Domicile and Diaspora: Anglo-Indian Women and the Spatial Politics of Home*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Boellstorff, Tom; Lindquist, Johan (2004) "Bodies of Emotion: Rethinking Culture and Emotion through Southeast Asia", *Ethnos* 69 (4): 437-444.

Bohlman, Philip V. (2002) *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Bohlman, Philip V. (2004) *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*. New York: Routledge.

Booth, Gregory D. (1990) "Brass Bands: Tradition, Change and the Mass Media in Indiann Wedding Music", *Ethnomusicology* 34 (2): 245-262.

Booth, Gregory (2008) "The Bollywood Sound" in Mark Slobin (ed.) *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*. s.c.: Wesleyan University Press.

Bourdieu, Pierre (1990/1980) *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. n.p.: Routledge.

Bowie, Fiona (2006/2000) *The Anthropology of Religion. An Introduction*. Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Bradeanu, Adina; Thomas, Rosie (2006) "Indian Summer, Romanian Winter. A Procession of Memories in Post-Communist Romania", *South Asian Popular Culture* 4 (2): 141-146.

Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge.

Brenneis, Donald (1991) "Aesthetics, Performance and the Enactment of Tradition in a Fiji Indian Community" in *Gender, Genre and Power in South Asian expressive Traditions*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Brosius, Christiane; Butcher, Melissa (1999) *Image Journeys. Audio-Visual Media and Cultural Change in India*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Brosius, Christiane (2005) *Empowering Visions. The Politics of Representation in Hindu Nationalism*. London: Anthem Press.

Brosius, Christiane (2005b) "The Scattered Homelands of the Migrant: Bollyworld through the Diasporic Lens" in Raminder Kaur and Ajay J. Sinha (Edts.) *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Brosius, Christiane; Yazgi, Nicolas (2007) "'Is There No Place Like Home?': Contesting Cinematographic Constructions of Indian Diasporic Experiences", *Contributions to Indian Sociology* 41 (3): 355-386.

Brown, Judith; Talbot, Ian (2006) "Making a new Home in the Diáspora: Opportunities and Dilemas in the British South Asian Experience", *Contemporary South Asia* 15 (2): 125-131.

Brown, Katherine (2000) "Reading Indian Music: the Interpretation of Seventeenth-Century European Travel-Writing in the (Re)construction of Indian Music History", *British Journal of Ethnomusicology* 9 (2): 1-34.

Bryce, Winifred L. (1967) *Women's Folk-Songs of Rajputana*. Delhi: The Publications Division.

Buckland, Theresa Jill (2010) "Shifting Perspectives on Dance Ethnography" in Alexandra Carter and Janet O'Shea (eds.) *The Routledge Dance Studies Reader* (Second Edition). London, New York: Routledge.

Buckland, Theresa Jill (2006) "Dance, History, and Ethnography. Frameworks, Sources and Identities of Past and Present" in Theresa Jill Buckland (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Cachado, Rita d'Ávila (2000) *Vivências na Vitória. Esboço de Caracterização da Comunidade Hindu da Quinta da Vitória*. Relatório de Estágio Profissional, Loures, Câmara Municipal de Loures.

Cachado, Rita d'Ávila (2003) *Colonialismo e Género na Índia – Diu. Contributos para a Antropologia Pós-Colonial*. Diss. de Mestrado em Antropologia: ISCTE.

Cachado, Rita d'Ávila (2008a) *Hindus da Quinta da Vitória em Processo de Realojamento. Uma Etnografia na Cidade Alargada*. Diss. de Doutoramento em Antropologia Urbana: ISCTE.

Cachado, Rita d'Ávila (2008b) “Entre as casas e o templo, a rua: Comunidade hindu e interacções de bairro” in Graça Índias Cordeiro e Frédéric Vidal (orgs.) *A Cidade e a Rua. Espaço, Tempo e Sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte.

Cachado, Rita d'Ávila (2008c) “Poverty Political Discourse and its Effects – Portuguese Hindus Between Shanty Town and the Social Housing Estate”, *Arquivos da Memória* 3 (nova série): 39-57.

Cachado, Rita d'Ávila (2009) “Trajectos Interurbanos na Diáspora: O Elo Esquecido da Mobilidade Social”, *CIES e-working paper n°83*. Lisboa: CIES-ISCTE.

Cachado, Rita d'Ávila (2012) “Transnacionalidade e História de Vida: Uma Mulher Hindu de Regresso a Maputo”, *Cadernos Africanos* 24: 141-163.

Carby, Hazel V. (1992) “Policing the Black Woman's Body in an Urban Context”, *Critical Inquiry* 18 (4): 738-755 [vol. on Identities]

Carey, John (1992) *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1800-1939*. London: Faber & Faber.

Carr, Dorothy J. (2007) *Embodiment, Appreciation and Dance*. PhD Dissertation. London: Roehampton University.

Carvalho, João (2009) *A Política de Imigração do Estado Português Entre 1991 e 2004*. Lisboa: ACIDI [Publicação da Diss. de Mestrado em Política Comparada, ICS, 2005]

Carvalho, João Soeiro de (1997) *Choral Musics in Maputo: Urban Adaptation, Nation Building and the Performance of Identity*. Tese de Doutoramento em Etnomusicologia. Nova Iorque: Columbia University.

Carvalho, João Soeiro de (2004) “Makwayela: Um Enunciado Sonoro da Experiência Social no Sul de Moçambique” in José Machado Pais et al. *Sonoridades Luso-Africanas*. Lisboa: ICS.

Castelo-Branco, Salwa; Branco, Jorge Freitas (2003) *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta.

Castelo-Branco, Salwa; Cidra, Rui (2010) “Música Popular” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3 (L-P). Lisboa: Círculo de Leitores.

Castelo, Cláudia (1999) *O Modo Português de Estar no Mundo. O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento.

Castelo, Cláudia (2010a) *Entrevista Realizada pelo Observatório de Emigração*. Recurso online disponível em:  
<http://www.observatorioemigracao.secomunidades.pt/np4/1878.html>

Castelo, Cláudia (2010b) “O Trabalho de Campo nas Colónias: Coleccionando Memórias” in AAVV, *Viagens e Missões Científicas nos Trópicos. 1883-2010*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

Chakraborty, Chandrima (2006) “Ramdev and Somatic Nationalism”, *Economical and Political Weekly* 4 Feb.: 387-390.

Chakravarty, Sumita (1993) *National Identity in Indian Popular Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Chakravorty, Pallabi (2011) “Global Dancing in Kolkata” in Isabelle Clark-Decès (ed.) *A Companion to Anthropology of India*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Chambers, Iain; Curti, Lidia (1996) *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London, New York: Routledge.

Chandler, Daniel (s.d.) *Semiotics for Beginners*. s.l.: s.e.

Chudri, A.; Verma, M.K. (1996) *Language Attitudes of the Gujaratis in Britain*. [Asmita 391-400] London: Gujarati Literary Academy.

Chun, A. (2001) “Diasporas of Mind, or Why there Ain’t no Black Atlantic in Cultural China”, *Journal of Transnational & Cross-Cultural Studies*, 9 (1): 95-109.

Chun, Allen; Rossiter, Ned; Shoesmith, Brian (2004) *Refashioning Pop Music in Asia. Cosmopolitan Flows, Political Tempos and Aesthetic Industries*. London, New York: Routledge.

Cidra, Rui (2008) “Produzindo a Música de Cabo-Verde na Diáspora: Redes Transnacionais, World Music e Múltiplas Formações Crioulas”, in Pedro Góis (ed.) *Comunidades Cabo-Verdianas. As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*. Lisboa: ACIDI.

Cidra, Rui (2010) “Migração, Música e” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Claus, Peter J.; Diamond, Sarah; Mills, Margaret Ann (Edts.) (2003) *South Asian Folklore: An Encyclopaedia: Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal Pakistan, Sri Lanka*. New York, London: Routledge.

- Clarke, Colin; Peach, Ceri (1990) *South Asians Overseas: Migration and Ethnicity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Claydon, E. Anna (2008) "British South Asian Cinema and Identity I. 'Nostalgia in the Post-National: Contemporary British Cinema and the South-Asian Disapora'", *South Asian Cultural Studies* 2 (1): 26-38.
- Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Clifford, James (1994) "Diasporas", *Cultural Anthropology* 9 (3): 302-338 [Vol. Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future].
- Clifford, James (1997) *Routes. Travel and Translations in the Late Twentieth Century*. London: Harvard University Press.
- Coalition Against Genocide (2005) *Genocide in Gujarat. The Sangh Parivar, Narendra Modi, and the Government of Gujarat*. Report by Coalition Against Genocide. [www.coalitionagainstgenocide.org](http://www.coalitionagainstgenocide.org)
- Coggiola, Maria Gabriela (2012) *Subjectivities and Identities in Contemporary Dance. Cultural Studies Perspective*. MA Dissertation (Theater and Media Departement). University of Utrecht.
- Cohen, Anthony (1985) *The Symbolic Construction of Community*. London: Tavistok.
- Cohen, Anthony P. (ed.) (2000) "Introduction. Discriminating Relations: Identity, Boundary and Authenticity" in *Signifying Identities: Anthropological Perspectives on Boundaries and Contested Values*. London: Routledge.
- Cohen, Robin (2001/1997) *Global Diasporas – An Introduction*. London: UCL Press.
- Cohen, Robin (2008) *Global Diasporas – An Introduction*. London: Routledge. [2ª edição, reformulada e aumentada]
- Connel, John; Gibson, Chris (2003) *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. London, New York: Routledge.
- Correia, André Clarezza; Bastos, Susana Pereira (2006) "Quando ela estuda aqui, ela não faz como eu quero": Vulnerabilidades Sikh em Portugal" in Susana Pereira Bastos e José Gabriel Pereira Bastos (eds.) *Filhos Diferentes de Deuses Diferentes. Manejos da Religião em Processos de Inserção Social Diferenciada: Uma Abordagem Estrutural-Dinâmica*. Lisboa: Alto-Comissariado Para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Côté, James E.; Levine, Charles G. (2002) *Identity Formation, Agency, and Culture*. Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates.
- Cottrell, Stephen (2004) *Professional Music-Making in London. Ethnography and Experience*. Hampshire, Burlington: Ashgate.

Counsell, Colin (2009) "Introduction" in Colin Counsell and Roberta Mock (eds.) *Performance, Embodiment and Cultural Memory*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Crossley, Nick (1995) "Body Techniques, Agency and Intercorporality: on Goffman's Relations in Public", *Sociology* 29: 13-33.

Csordas, Thomas J. (1990/1988) "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", *Ethos* 18 (1): 5-47.

Cush, Denise; Robinson, Catherine; York, Michael (eds.) (2008) *Encyclopedia of Hinduism*. New York: Routledge.

Das Gupta, Amlan (2005) "Women and Music: The case of North India", in Bharati Ray (ed.) *Women of India: Colonial and Post-Colonial Periods*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications [Collection *History of Science, Philosophy and Culture in Indian Civilization*].

Das Gupta, Monisha; Gupta, Charu; Teaiwa, Katerina Martina (2007) "Rethinking South Asian Diaspora Studies", *Cultural Dynamics* 19 (2-3): 125-140.

David, Ann (2007a) "Beyond the Silver Screen: Bollywood and Film Dance in the UK", *South Asian Research* 27 (1): 5-24.

David, Ann (2007b) "Choreography of the Temple? Questions of Theory and Practice in the Performance of British Hinduism", *Procedures of the 26<sup>th</sup> Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Trest: 21-28.

David, Ann (2010) "Negotiating Identity: Dance and Religion in British Hindu Communities" in Pallabi Chakravorty and Nilanjana Gupta (eds.) *Dance Matters. Performing India*. London: Routledge.

David, Ann (2012) "Embodied Migration: Performance Practices of Diasporic Sri Lankan Tamil Communities in London", *Journal of Intercultural Studies* 33 (4): 375-394.

David, Ann (2014) "Embodied (Dance) Practices of Garba and Raas in the UK context" in Linda E. Dankworth and Ann R. David (eds.) *Dance Ethnography and Global Perspectives*. New York: Palgrave MacMillan.

Davidson, Basil (2000/1984) "Portuguese-speaking Africa" in J. D. Fage, Roland Oliver and Michael Crowder (eds.) *The Cambridge History of Africa. Vol. 8 – From c.1940-c.1975*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Dawson, Ashley (2005) "'Bollywood Flashback'. Hindi Film Music and the Negotiation of Identity Among British-Asian Youths", *South Asian Popular Culture* 3 (2): 161-176.

Deliège, Robert (1999) *The Untouchables of India*. Guildford: Berg Publishers.

Delvoye, Françoise (1996) "La musique indienne" in Christophe Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*. Lille: Fayard.

DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Denora, Tia (2005) "Music and Social Experience" in Mark D. Jacobs and Nancy Weiss Hanrahan (eds.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Desai, Jigna (2004) *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York, London: Routledge.

Desai, Jigna (2005) "Planet Bollywood: Indian Cinema Abroad" in Shilpa Davé, Leilani Nishime, Tasha G. Oren (eds.) *East Main Street: Asian American Popular Culture*. New York, London: New York University Press.

Desai, Jigna (2012) "The Scale of Diasporic Cinema. Negotiating National and Transnational Cultural Citizenship". Downloaded from [www.academia.edu/5669664](http://www.academia.edu/5669664).

Devereux, Georges (1996) *De l'angoisse à la Méthode dans les Sciences du Comportement*. Paris: Flammarion.

Dias, Nuno Manuel Ferreira (2010) *Remigração e Etnicidade: Mobilidade Hindu no Trânsito Colonial Entre a África de Leste e a Europa*. Diss. de Doutorado em Antropologia Social. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Diethrich, Gregory (2000) "Desi Music Vibes: The Performance of Indian Youth Culture in Chicago", *Asian Music* 31 (1): 35-61.

Dirks, Nicholas B. (2001) *Castes of Mind. Colonialism and the Making of Modern India*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Dirks, Nicholas B. (2006) *The Scandal of Empire. India and the Creation of Imperial Britain* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Domingos, Nuno (2012) "Cultura Popular Urbana e Configurações Imperiais" in Miguel Bandeira Jerónimo (ed.) *O Império Colonial em Questão (sécs. XIX-XX): Poderes, Saberes e Instituições*. Lisboa: Edições 70.

Domingos, Nuno; Pereira, Victor (2010) "Introdução" in Nuno Domingos e Victor Pereira (eds.) *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70.

Doolittle, Lisa (2009) "Mass Social Dance in Alberta" in Julie Malnig (ed.) *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Dudhrah, Rajinder Kumar (2002) "Vilayati Bollywood: Popular Hindi Cinema-Going and Diasporic South Asian Identity in Birmingham (UK)", *The Public* 9 (1): 19-36.

Dudrah, Rajinder Kumar (2006) *Bollywood. Sociology Goes to the Movies*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Dumont, Louis (1966) *Homo hierarchicus. Le systeme de castes et ses implications*. Paris: Mouton Publishers.

Dwyer, Rachel (1994) "Caste, Religion and Sect in Gujarat. Followers of Vallabhacharya and Swaminarayan" in Roger Ballard (ed.) *Desh Pardesh: South Asian Experience in Britain*. London: C. Hurst & Co.

Dwyer, Rachel (1995) *The Gujarati Lyrics of Kavi Dayarambhai*. London: School of Oriental Studies [PhD Dissertation]

Dwyer, Rachel; Pinney, Christopher (2001) *Pleasure and the Nation: The History, Politics, and Consumption of Public Culture in India*. New Delhi: Oxford University Press.

Dwyer, Rachel (2002) *Cinema India: The Visual Culture of Film*. London: Reaktion.

Dwyer, Rachel (2002) *Yash Chopra: Fifty Years in Indian Cinema*. New Delhi: Lotus Collection.

Dwyer, Rachel (2006) *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*. London: Routledge.

Dwyer, Rachel (2008) *What Do Hindus Believe?* London: Granta Books.

Edwards, Brent Hayes (2007) "Diaspora" in Bruce Burgett, Glenn Hendler (eds.) *Keywords for American Cultural Studies*. New York, London: New York University Press.

Eisenberg, Avigail; Spinner-Halev, Jeff (2005) *Minorities Within Minorities. Equality, Rights and Diversity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eleftheriotis, Dimitris (2006) "'A Cultural Colony in India'. Indian Films in Greece in the 1950s and 1960s", *South Asian Popular Culture* 4(2): 101-112.

Eleftheriotis, Dimitris; Iordanova, Dina (2006) "Indian's Cinema Global Reach. Historiography Through Testimonies", *South Asian Popular Culture* 4 (2): 113-140.

Elliot, Anthony (2008/2001) *Concepts of the Self*. Cambridge, Malden: Polity Press.

Emerling, Jae (2005) *Theory for Art History*. New York: Routledge.

Erikson, Erik Homburger (1998) *The Life Cycle Completed*. New York: Norton & Company.

Erikson, Erik Homburger (1994/1968) *Identity: Youth and Crisis*. New York, London: Norton & Company.



- Erikson, Erik Homburger (1994/1980/1959) *Identity and the Life Cycle*. New York, London: Norton & Company.
- Erlmann, Veit (1999) *Music, Modernity, and the Global Imagination. South Africa and the West*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Ernal, Kathleen M. (1993) *Victory to the Mother. The Hindu Goddess of Northwest India in Myth, Ritual and Symbol*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Eves, Richard (2010) "Engendering Gesture: Gender Performativity and Bodily Regimes from New Ireland", *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 11 (1): 1-16.
- Fagerlid, Cicilie (2001) *Beyond Ethnic Boundaries? British Asian Cosmopolitans*. Diss. de Doutoramento em Antropologia Social. Oslo: University of Oslo.
- Faia, Maria Amélia (s.d.) "Identidade e Mudança", *Caleidoscópio* s.n.: 103-110.
- Faia, Maria Amélia (2005) *O Eu Construído. Identidade Pessoal e Consciência de Si*, Coimbra: Edições Minerva.
- Faist, Thomas (2000) *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Falzon, Mark-Anthony (2009) "Introduction", in Mark-Anthony Falzon (ed.) *Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Farnham: Ashgate.
- Falzon, Mark-Anthony (2004) "Paragons of Lifestyle: Gated Communities and the Politics of Space in Bombay", *City & Society* 16 (2): 145-166.
- Farrell, Gerry (1997) *Indian Music and the West*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Farrel, Gerry (2000) "Music of the Indian Diaspora: The United Kingdom" in Alison Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York and London: Garland Publishing Inc.
- Feld, Steven (1982) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ferraro, Gary; Andreatta, Susan (2010/2008) *Cultural Anthropology. An Applied Perspective*. Belmont: Wadsworth.
- Ferro, Marc (2007) "Resentment in History: A Past More Present than the Present" in António Pinto Ribeiro (ed.) *The Urgency of Theory*. Manchester: Carcanet Press.
- Finnegan, Ruth (1989) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fiol, Stefan Patrick (2008) *Constructing Regionalism: Discourses of Spirituality and Cultural Poverty in the Popular Music of Uttarakhand, North India*. Diss. de Doutoramento. Urbana, Illinois: University of Illinois.

Fonseca, Maria Lucinda; Malheiros, Jorge (2004) "Immigration and Globalisation from Below: The Case of Ethnic Restaurants in Lisbon", *Finisterra* 77: 129-156.

Forsthoefel, Thomas A.; Humes, Cynthia Ann (2005) *Gurus in America*. New York: State University of New York Press.

Foster, Susan Leight (2009) *Worlding Dance*. London: Palgrave MacMilan.

Foucault, Michel (1977) *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

Frias, Sónia (2008) *Etnografia & Emoções*. Lisboa: ISCSP.

Fuller, C. (1992) *The Camphor Flame. Popular Hinduism and Society in India*. Princeton: Princeton University Press.

Gallini, Clara (1996) "Mass Exoticisms" in Iain Chambers; Lidia Curti (1996) *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London, New York: Routledge.

Gangoli, Geetanjali (2005) "Sexuality, Sensuality and Belonging: Representations of the 'Anglo-Indian' and the 'Western' Woman in Hindi Cinema" in Raminder Kaur and Ajay J. Sinha (Edts.) *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Ganti, Tejaswini (2004) *Bollywood: a Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge.

Gazdar, Mushtaq (1997) *Pakistan Cinema 1947-1997*. Karachi: Oxford University Press.

Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. London: Fontana Press.

Giddens, Anthony (1994) *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.

Giddens, Anthony (2006/2000) "Globalização" in Anthony Giddens *O Mundo na Era da Globalização*. Lisboa: Editorial Presença.

Giesen, Bernhard; Šuber, Daniel (Eds.) (2005) *Religion and Politics. Cultural Perspectives*. Brill, Leiden, Boston: International Studies in Religion and Society.

Gilroy, Paul (1988) "Nothing But Sweet Inside My Hand: Diaspora Aesthetics and Black Arts in Britain" in *Black Film/British Cinema*. London: ICA Document n°7.

Gilroy, Paul (1991) "It Ain't Where You Are From, It's Where You're At: The Dialectics of Diaspora Identity", *Third Text* 13: 3-16.

Gilroy, Paul (1991) "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a 'Changing' Same", *Black Music Research Journal* 11 (2): 111-136.

Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Gilroy, Paul (1993) *Small Acts*. London: Verso.

Gilroy, Paul (1994) "Diaspora", *Paragraph* 17(3): 207-212.

Gilroy, Paul (1996) "Route Work: the Black Atlantic and the Politics of Exile" in Iain Chambers; Lidia Curti (1996) *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London, New York: Routledge.

Goffman, Erving (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh - Social Sciences Research Centre.

Góis, Pedro (2008) "Introdução. Entre Janus e Hydra de Lerna: As Múltiplas Faces dos Cabo-Verdianos em Portugal" in Pedro Góis (org.) *Comunidad(e) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Góis, Pedro; Marques, José Carlos (2008) "Práticas Transnacionais dos Imigrantes Cabo-Verdianos em Portugal" in in Pedro Góis (org.) *Comunidad(e) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Gomes, Carlos de Matos; Afonso, Aniceto (2009) *1962. Optar pela Guerra*. Lisboa: 2009. [Colecção Os Anos da Guerra Colonial. Vol.3]

Gopal, Sangita; Moorti, Sujata (eds.) (2008) *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gopinath, Gayatri (2005) *Impossible Desires. Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.

Grau, Andrée (2002) "South Asian Dance in Britain", *Leverhulme Trust*: 1-85.

Greene, Paul D. (1999) "Sound Engineering in a Tamil Village: Playing Audio Cassettes As Devotional Performance", *Ethnomusicology* 43 (3): 459-489.

Greene, Paul D. (2001) "Authoring the Folk: The Crafting of a Rural Popular Music in South India", *Journal of Intercultural Studies* 22 (2): 161-172.

Gupta, Akhil (1992) "The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism", *Cultural Anthropology* 7 (1): 63-79.

Hall, Stuart (2000) *Cultural Identity and Diaspora*, in Mirzoeff, Nicholas (ed.) *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*. London, New York: Routledge.

Hall, Stuart (2003/1997) "Introduction" in Stuart Hall (ed.) *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publications Ltd.

Hall, Stuart; du Gay, Paul (eds.) (1996) *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi.

Hall, Stuart (1996) "The West and the Rest: Discourse and Power", in S. Hall, D. Held, D. Hubert e K. Thompson (eds.) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers.

Hall, Stuart (1996) "When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit" in Iain Chambers; Lidia Curti (1996) *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London, New York: Routledge.

Hanna, Judith Lynne (1977) "Some Psychological Bases of an Expressive Form", in John Blacking (ed.) *The Anthropology of the Body*. London, New York: Academic Press.

Hanna, Judith Lynne (1988) "India's Dance Kaleidoscope: Divine Sexuality, Sex Roles, Erotic Fantasy, Profanity, and Emancipation" in *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: Chicago University Press.

Hanna, Judith Lynne (2002/1996) "Dance" in Alan Barnard and Jonathan Spencer (eds.) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.

Hannerz, Ulf (1997) "Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-Chave da Antropologia Transnacional", *Mana* 3 (1): 7-39.

Hansen, Thomas Bloom (2005) "Bollywood in South Africa" in Raminder Kaur e Ajay J. Sinha (Edts.) *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Hardey, Mariann (2011) "Ubiquitous Connectivity: User-Generated Data and the Role of the Researcher" in Sharlene Nagy Hesse-Biber (ed.) *The Handbook of Emergent Technologies in Social Research*. Oxford: Oxford University Press.

Haynes, Douglas (1987) "From Tribute to Philanthropy, the Politics of Gift Giving in a Western Indian Society", *Journal of Asian Studies* 46 (2): 339-340.

Hayward, Philip (1998) *Music at the Borders. "Not Drowning, Waving" and their Engagement with Papua New Guinean Culture (1986-96)*. Sydney, London, Montrouge, Rome: John Libbey & Company Ltd.

Henry, Edward O. (1988) "Social Structure and Music: Correlating Musical Genres and Social Categories in Bhojpuri-Speaking India", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19 (2): 217-227.

- Henry, Edward O. (2000) "Folk Song Genres and Their Melodies in India: Music Use and Genre Process", *Asian Music* 31 (2): 71-106.
- Herman, Edward S.; Chomsky, Noam (1988/2008) *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*. London: The Bodley Head.
- Herndon, Marcia (1993) "Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing", *The World of Music* 35 (1): 63-80.
- Herndon, Marcia, McLeod, Norman (1983) *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood: Norwood Editions.
- Heusch, Luc de (2007) "Jean Rouch and the Birth of Visual Anthropology: A Brief History of the 'Comité International du Film Ethnographique'", *Visual Anthropology* 20: 365-386.
- High, Eleanore; Sampson, Gary (2002) "Introduction: Photography, 'Race' and Post-Colonial Theory", in Eleanor High and Gary Sampson (eds.) *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*. London, New York: Routledge.
- Holdrege, Barbara A. (1998) "Body Connections: Hindu Discourses of the Body and the Study of Religion", *International Journal of Hindu Studies* 2 (3): 341-386.
- Hollywood, Amy (2006) "Performativity, Citationality, Ritualization." in Ellen T. Armour; Susan M. Vile (eds.) *Bodily Citations. Religion and Judith Butler*. New York: Columbia University Press.
- Hood, Mantle (1971) *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Horst, Cindy (2009) "Expanding Sites: The Question of 'Depth' Explored" in Mark-Anthony Falzon (ed.) *Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Farnham: Ashgate.
- Howarth, Caroline (2002) "Identity in Whose Eyes?: The Role of Representations in Identity Construction", *Journal for the theory of social behaviour* 32 (2): 145-162.
- Hufendiek, Rebeckka (2016) "Embodied Action-Oriented Emotions" in [www.philosophyofbrains.com/2016/03/22/embodied-action-oriented-emotions.aspx](http://www.philosophyofbrains.com/2016/03/22/embodied-action-oriented-emotions.aspx)
- Humble, Matthew (2002) *The Development of Rhythmic Organization in Indian Classical Music*. Diss. de Mestrado em Etnomusicologia. London: School of Oriental and Africa Studies.
- Hutnyk, John (2000) *Critique of Exotica. Music, Politics and the Culture Industry*. London: Pluto Press.
- Hyder, Rehan (2004) *Brimful of Asia. Negotiating Ethnicity on the UK Music Scene*. Aldershot, Burlington: Ashgate.
- Inden, Ronald (2000/1990) *Imagining India*. Bloomington: Indiana University Press.

- Ingold, Tim (ed.) (1996) *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge.
- Jackson, Melveen B. (1988) *An Introduction to the History of Music Amongst Indian South Africans in Natal, 1860-1948: Towards a Politico-Cultural Understanding*. MA Dissertation. University of Natal, Durban.
- Jackson, Melveen (1991) "Popular Indian South African Music: Division in Diversity", *Popular Music* 10 (2): 175-188.
- Jaffrelot, Christophe (1996) *The Hindu Nationalist Movement in India*. New York: Columbia University Press.
- Jaffrelot, Christophe (2007) *Hindu Nationalism. A Reader*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jagarnath, Vashna (2004) "Indian Cinema in Durban: Urban Segregation, Business and Visions of Identity from the 1950s to the 1970s", in P. Kaarsholm Roskilde (ed.) *City Flicks: Cinema, Urban Worlds and Modernities in India and Beyond*. Calcutta, New Delhi: Seagull Books. [Updated Version of *Occasional Paper* 22 (2002). International Development Studies]
- James, Wendy (1996) "Part I. The Presentations. For the Motion" in Tim Ingold (ed.) *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge.
- Jardim, Marta (2007) "De Sogra para Nora para Sogra: Redes de Comércio e de Família em Moçambique", *Cadernos Pagu* 29: s.p.
- Jones, Constance A.; Ryan, James D. (2007) *Encyclopedia of Hinduism*. New York: Facts on File.
- Juslin, Patrick N.; Västfjäll, Daniel (2008) "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms", *Behavioral and Brain Sciences* 31: 559-621.
- Kaelber, Walter O. (2004) "Āśrama" in Mittal, Sushil; Thursby, Gene (eds.) *The Hindu World*. Abingdon, New York: Routledge.
- Kaeppler, Adrienne (1981) "Ethnochoreology" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.
- Kaeppler, Adrienne (1998) "Understanding Dance" in Adrienne L. Kaepler and J. W. Love (eds) *The Garland Encyclopaedia of World Music. Vol.9. Australia and the Pacific Islands*. New York and London: Garland Publishing.
- Kalra, Virinder S. (2015) *Sacred and Secular Musics: A Postcolonial Approach*. London, New Delhi: Bloomsbury.
- Katrak, Ketu H. (2011) *Contemporary Indian Dance. New Creative Choreography in India and the Diaspora*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Kaur, Raminder; Kalra, Virinder S. (1996) "New Paths for South Asian Identity and Musical Creativity" in Sanjay Sharma, John Hutnyk e Ashwani Sharma (eds.) *Disorienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music* London: Zed Books.

Kaur, Raminder (2005/2003) *Performative Politics and the Cultures of Hinduism. Public Uses of Religion in Western India*. London: Anthem Press [New Delhi: Permanent Black]

Kaur, Raminder; Sinha, Ajay J. (2005) *Bollyworld. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Kearney, Michael (1986) "From the Invisible Hando to Visible Feet: Anthropological Studies of Migration and Development", *Annual Review of Anthropology* 15: 331-361.

Keislar, Allan (1994) "New Developments in Krsna Lila Not Found in the *Bhagavata Purana*, As Discussed by Gaudiya Commentators", *Journal of Vaisnava Studies* 2 (3): 141-145.

Kelting, M. Whitney (2001) *Singing to the Jinas. Jain Laywomen, Mandal Singing, and the Negotiations of Jain Devotion*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Kerr, Donal A. (1992) "Religion, State and Ethnic Identity" in D. A. Kerr; M. Breuer; S. Gilley and E. C. Suttner (eds.) *Religion, State and Ethnic Groups. Comparative Studies on Governments and Non-Dominant Ethnic Groups in Europe, 1850-1940*. Hants, New York: Dartmouth Publishing / New York University Press.

Khoury, Nicole; Leite, Joana Pereira (2003) *Les indiens dans la presse coloniale portugaise du Mozambique 1930-1975*. Working Paper: Centro de Estudos Sobre Africa e do Desenvolvimento.

Kim, Hanna Hea-Sun (2001) *Being Swaminarayan: The Ontology and Significance of Belief in the Construction of a Gujarati Diaspora*. PhD Dissertation: Columbia University.

Knowles, Ric (2009) "Performing Intercultural Memory in the Diasporic Present: The Case of Toronto" in Colin Counsell and Roberta Mock (eds.) *Performance, Embodiment and Cultural Memory*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Kohli-Khandekar, Vanita (2006/2003) *The Indian Media Business*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Responde Books - Sage Publications.

Kohut, Heinz A. (2009/1971) *The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Kripalani, Manjeet (2005) "The Business of Bollywood" in Alyssa Ayres and Philip Oldenburg (eds.) *India Briefing. Takeoff at Last?* New York: East Gate.

Kuklik, Henrika (1996) "Functionalism" in Alan Barnard and Jonathan Spencer (eds.) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge.

Lal, Brij (2004) *Girmitiyas: The Origins of th Fiji Indians*. Lautoka: Fiji Institute of Applied Studies.

Lamont, Alexandra; Eerola, Tuomas (2011) "Music and Emotion: Themes and Development", *Musicae Scientiae* 15 (2): 139-145.

Landa, Enrique Cámara de (2003) *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Landry, Donna; MacLean, Gerald (eds.) (1996) *The Spivak Reader*. New York: Routledge.

Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. (1985/1967) *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes Editores.

Larkin, Brian (1997) "Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities", *Africa* 67 (3): 406-440.

Larkin, Brian (2003) "Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood, and Global Media" in Shohat, Ella; Stam, Robert (eds.) *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Larkin, Brian (2004) "Colonialism and the Built Space of Cinema in Nigeria", in Preben Kaarsholm Roskilde (ed.) *City Flicks: Cinema, Urban Worlds and Modernities in India and Beyond*. Calcutta, New Delhi: Seagull Books. [Updated Version of *Occasional Paper* 22 (2002). International Development Studies]

Larkin, Brian (2005) "Bandiri Music, Globalisation and Urban Experience in Nigeria" in Raminder Kaur and Ajay J. Sinha (Edts.) *Bollywood. Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.

Leite, Joana Pereira (1996) "Diáspora Indiana em Moçambique", *Economia Global e Gestão* 2: 67-108.

Levi-Strauss, Claude (1966) *The Savage Mind*. The Chicago University Press.

Levitt, Peggy (2001) *The Transnational Villagers*. Berkeley, London: University of California Press.

Lipsitz, George (1994) *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso.

Lockard, Craig A. (1998) *Dance of Life. Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu: University of Hawai Press.

Lorenzen, David N. (1995) "The Historical Vicissitudes of Bhakti Religion" in David N. Lorenzen (ed.) *Bhakti Religion in North India. Community Identity & Political Action*. Albany: State University of New York Press.



Lourenço, Inês (2003) *Reflexões antropológicas em contexto pós-colonial. A comunidade hindu de Santo António dos Cavaleiros*. Diss. de Mestrado em Antropologia. Lisboa: ISCTE.

Lourenço, Inês (2007) “Género e Diáspora em Portugal: a Comunidade Hindu de Santo António dos Cavaleiros”, *Oriente* 17: 41-59.

Lourenço, Inês (2009) *Os Corpos da Devi. Religião e Género em Diáspora*. Diss. de Doutoramento em Antropologia. ISCTE-IUL.

Lutgendorf, Philip (s.d.) “Notes on Indian Popular Cinema” in [www.uiowa/indiancinema/](http://www.uiowa/indiancinema/)

Lutgendorf, Philip (1991) *The Life of a Text. Performing the Rāmcaritmānas of Tulsidas*. University of California Press.

Madhubhai, Patel (1974) “Folksongs of South Gujarat”, *Journal of the Indian Musicological Society* 5 (3): 1-74 [SOAS: PER 15/259954]

Madrid, Alejandro L. (2009) “Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue” in *Revista Transcultural de Música* 13: [documento disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans> ].

Majmudar, M. R. (1965) *Cultural History of Gujarat - From Early Times to Pre-British Period*. Bombay: G. R. Bhatkal.

Malheiros, Jorge (2001) *Arquipélagos migratórios: Transnacionalismo e inovação*. Diss. de Doutoramento em Geografia Humana, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa.

Malheiros, Jorge (2010) “Imigrantes e Reconstrução Identitária em Contexto Pós-Colonial: O Caso dos Hindus de Lisboa e Roterdão” in Susana Trovão e Marta Vilar Rosales (eds.) *Das Índias. Gentes, Movimentos e Pertenças Transnacionais*. Lisboa: Colibri.

Mallison, Françoise (1989) “From Folklore to Devotion: Dhol Songs in Gujarat” in Richard Barz and Monika Thiel-Horstmann (eds.) *Living Texts from India*. Wiesbaden.

Mallison, Françoise (1996) “Hymnologies Vishnuite, Jaina, Parsi, Tantrique et Islamique en Gujarati” in Champion, C. (ed.) *Traditions Orales Dans le Monde Indien*. Paris: Éditions de L’École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Mander, Mary (1987) “Bordieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies: A Critique”, *European Journal of Communication* 2: 427-453.

Manuel, Peter (1993) *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Manuel, Peter (2000) *East Indian Music in the West Indies: Tan-Singing, Chutney, and the Making of Indo-Caribbean Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Manuel, Peter (2000) "Pop Music and Audio-Cassette Technology: Northern Area", in Alison Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent*. New York, London: Garland Publishing.

Manuel, Peter (2000) "The construction of a diasporic tradition: Indo-Caribbean 'local classical music'", *Ethnomusicology* 44 (1): 97-119.

Mapril, José (2010) "O Pássaro de Argila. Bengalidade e Islão Político entre bangladeshis em Portugal" in Susana Trovão e Marta Vilar Rosales (eds.) (2010) *Das Índias. Gentes, Movimentos e Pertencas Transnacionais*. Lisboa: Colibri.

Marcus, Scott (1992) "Recycling Indian Film-Songs: Popular Music as a Source of Melodies for North Indian Folk Musicians", *Asian Music* 24 (1): 101-110.

Marková, Ivana (2010) "Gerard Duveen on the Epistemology of Social Representations", *Papers on Social Representations* 19: 4.1-4.9.

Markus, George (1995) "Ethnography in/of the World: The Emergency of Multi-sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

Marques, M. Margarida; Santos, Rui; Leitão, José (2008) *Migrações e Participação Social. As Associações e a Construção da Cidadania em Contexto de Diversidade – o Caso de Oeiras*. Lisboa: Fim de Século / Socinova.

Maszewski, Amília (2001) "Multiple Voices, Multiple Selves: Song Style and North Indian Women's Identity", *Asian Music* 32 (2): 1-40.

Matos, Patrícia Ferraz de (2006) *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Mauss, Marcel (2003/1950) *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

Mauss, Marcel (2002/1926) *Manuel d'Ethnographie*. Website: [www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

Mauss, Marcel (2002/1950) *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge.

Mawani, Sharmina; Mukadam, Anjoon A. (eds.) (2007) *Gujaratis in the West: Evolving Identities in Contemporary Society*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

McAlister, Elizabeth (2002) *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

McKay, Deirdre (2006) "Translocal Circulation: Place and Subjectivity in an Extended Filipino Community", *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 7 (3): 265-278.

- McKean, Lise (1996) *Divine Enterprise. Gurus and the Hindu Nationalist Movement*. Chicago: University of Chicago Press.
- McLean, Mervyn (2007) "Turning Points: Has Ethnomusicology Lost Its Way", *Yearbook for Traditional Music* 39: 132-139.
- Mendes, José Manuel Oliveira (2002) "O Desafio das Identidades" in Boaventura Sousa Santos (org.) *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez Editora.
- Mera, Miguel; Morcom, Anna (2009) "Introduction: Screened Music, Trans-contextualisation and Ethnomusicological Approaches" *Ethnomusicology Forum* 18 (1): 3-19.
- Mercer, Kobena (1992) "1968: Periodizing Pos-Modern Politics and Identity" in Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler (eds.) *Cultural Studies Vol.6 (1)*. London and New York: Routledge.
- Mercer, Kobena (2000) "Identity and Diversity in Postmodern Politics" in Les Back, John Solomos (eds.) *Theories of Race and Racism. A Reader*. London, New York: Routledge.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press
- Michels, Ulrich (1994/1985) *Atlas de Musica 1 e 2*. Madrid: Alianza Atlas.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (1998) "Introduction: The Multiple Viewpoint: Diasporic Visual Cultures" in *The Visual Culture Reader*. London, New York: Routledge.
- Mishra, Sudesh (2006) *Diaspora Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mitra, Ananda (1993) *Television and Popular Culture in India – A Study of the Mahabharat*. New Delhi, London: Sage Publications.
- Monson, Ingrid (2009) "Jazz as Political and Musical Practice" in Gabriel Solis and Bruno Nettl (eds.) *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. n.l.: University of Illinois.
- Morcom, Anna Frances (2001) *Hindi Film Songs and the Cinema*. PhD Dissertation. London: School of Oriental and African Studies – University of London
- Morcom, Anna (2008) "Tapping the Mass Market. The Commercial Life of Hindi Film Songs", in Sangita Gopal, Sujata Moorti (eds.) *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Morcom, Anna (2009) "Indian Popular Culture and Its "Others": Bollywood Dance and Anti-Nautch in Twenty-First-Century Global India" in K. Moti Gokulsing, Wimal Dissanayake (eds.) *Popular Culture In a Globalised India*. New York: Routledge.

Moreira, Licínio (2001) *De Goa a Lisboa: Diário de um Prisioneiro de Guerra*. Leiria: Jorlis.

Moreira, Pedro; Cidra, Rui; Castelo-Branco, Salwa (2010) "Música Ligeira" in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3 (L-P). Lisboa: Círculo de Leitores.

Morris, Gay (2001) "Bordieu, the Body, and Graham's Post-War Dance", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 19 (2): 52-82.

Myers, Helen (1998) *Music of Hindu Trinidad. Songs from the Indian Diaspora*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Nanda, Meera (2009) *The God Market: How Globalization is Making India More Hindu*. New York: Random House Publishers India Private Limited.

Narcessian, Andy (2001) *The Duduk and National Identity in Armenia*. London: The Scarecrow Press, Inc.

Nayar, Nancy Ann (1992) *Poetry as Theology. The Śrīvaisnava Stotra in the Age of Ramanuja*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Nettl, Bruno (1964) *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press of Glencoe.

Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Niranjana, Tejaswini (1994) "Integrating Whose Nation?", *Economical and Political Weekly* 15 Jan.: 79-82.

Niranjana, Tejaswini (1995) "Banning Bombay. Nationalism, Communalism and Gender, *Economical and Political Weekly* 3 Jan.: 1291-1293.

Niranjana, Tejaswini (2006) *Mobilizing India. Women, Music, and Migration Between India and Trinidad*. Durham, London: Duke University Press.

No. P. (2003/1987) "Bhajan (Gujarat)" in Amaresh Datta (ed.) *Encyclopaedia of Indian Literature*. Vol. 1. Delhi: Sahita Akademi.

Nobus, Dany (2003) "Lacan's Science of the Subject: Between Linguistics and Topology" in Jean-Michel Rabaté (ed.) *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Oonk, Gijsbert (2004) "The Changing Culture of the Hindu Lohana Community in East Africa", *Contemporary South Asia* 13 (1): 7-23.

Oonk, Gijsbert (ed.) (2008) *Global Indian Diasporas: Exploring Trajectories of Migration and Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Oppel, Christina (2008) "W.E.B. Du Bois, Nazi Germany, and the Black Atlantic", *GHI Bulletin Supplement 5*: 99-122.

O'Shea, Janet (2006) "Dancing through History and Ethnography: Indian Classical Dance and the Performance of the Past" in Theresa Jill Buckland (ed.) *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Padoux, André (2003) "Mantra" in Gavin Flood (ed.) *The Blackwell Companion to Hinduism*. London: Blackwell Publishing.

Pande, Alka (1999) *From Mustard Fields to Disco Lights. Folk Music & Musical Instruments From Punjab*. Ahmedabad: Mapin Publishing.

Pande, Amrita (2014) *Wombs in Labour. Transnational Commercial Surrogacy in India*. New York: Columbia University Press.

Parncutt, Richard (2012) "Music and Emotion" in VA, *Musicology (Re-)Mapped. Discussion Paper*. European Science Foundation.

Patel, Madhubhai (1974) "Folksongs of South Gujarat", *Journal of the Indian Musicological Society* 5 (3): 1-74.

Peach, Ceri (1986) "Patterns of Afro-Caribbean Migration and Settlement in Great Britain, 1945-1981" in Colin Brock (ed.) *The Caribbean in Europe. Aspects of the West Indian Experience in Britain, France and the Netherlands*. London: Frank Cass and Company Limited.

Peach, Ceri (1990) "Three Phases of South Asian Emigration" in J. M. Brown and R. Foot (eds.) *Migration: The Asian Experience*. Oxford: St. Martin's Press.

Pelinski, Ramón (1995) "Relaciones entre teoría y método en Etnomusicología: Los Modelos de J. Blacking y S. Arom", *Revista Transcultural de Música* 1: s.p.

Perez, Rosa Maria (1993) *Reis e Intocáveis. Um Estudo do Sistema de Castas no Norte da Índia*. Oeiras: Celta Editora.

Perez, Rosa Maria (2015) "Body and Culture: Fieldwork Experiences in Índia", *Portuguese Studies* 21: 126-141.

Pietersen, Jan Nederveen (2010) "Globalization as Hybridization" in George Ritzer and Zeynep Atalay (eds.) *Readings in Globalization: Key Concepts and Major Debates*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.

Pintchman, Tracy (2005) *Guests at God's Wedding: Celebrating Kartik Among the Women of Benares*. New York: State University of New York.

Pinto, Tiago de Oliveira (2001) "Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora", *Revista de Antropologia* 44 (1): 221-286.

Pires, Rui Pena (2003) *Migração e Integração. Teoria e Aplicações à Sociedade Portuguesa*. Lisboa: Celta.

Plate, S. Brent (2002) *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*. New York: Palgrave.

Post, Jennifer C. (2006) *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*. New York: Routledge.

Power, Marcus (2000) "Aqui Lourenço Marques!! Rádio Colonization and Cultural Identity in Colonial Mozambique, 1932-74", *Journal of Historical Geography*, 26 (4): 605-628.

Prasad, M. Madhava (1998) *Ideology of the Hindi Cinema. A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press.

Punathambekar, Aswin (2008) "Bollywood and the Indian Diáspora" in Robin Andersen and Jonathan Gray (eds.) *Battleground: The Media. Volumes 1 and 2*. London: Greenwood Press.

Radano, Ronald M.; Bohlman, Philip V. (2000) *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.

Radano, Ronald (2003) *Lying Up a Nation. Race and Black Music*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Radhakrishnan, Smitha (2005) "'Time to Show Our True Colors'": The Gendered Politics of 'Indianness' in Post-Apartheid South Africa", *Gender and Society* 19 (2): 262-281.

Raghuram, Parvati; Sahoo, Ajaya; Maharaj, Brij; Sangha, Dave (eds.) (2008) *Tracing an Indian Diaspora. Contexts, Memories, Representations*. New Delhi: Sage Publications India Ltd.

Raheja, Gloria Goodwin (1988) *The Poison of the Gift: Ritual, Prestation and the Dominant Caste in a North Indian Village*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Rai, Amit S. Rai (2006) "'Every Citizen is a Cop Without the Uniform'. The Populist Outsider in Bollywood's New Angry Young Man Genre", *Interventions* 8 (2): 193-227.

Rajadhyaksha, Ashish (2003) "The 'Bollywoodization' of the Indian Cinema: Cultural Nationalism in a Global Arena", *Inter-Asia Cultural Studies* 4(1): 25-39.

Rajagopal, Arvind (2001) *Politics After Television: Religious Nationalism and the Reshaping of the Indian*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rajagopal, Arvind (2005) "Hindu Diaspora in the United States" in Melvin Ember, Carol M. Ember, Ian Skoggard (Edts.) *Encyclopedia of Diasporas. Immigrant and Refugee Cultures Around the World*. s.l.: Springer Sciences.

Rajagopal, Arvind (2006) "Hinduism" in Daniel A. Stout (ed.) *Encyclopedia of Religion, Communication and Media*. New York, London: Routledge.

Rajagopalan, Sudha (2005) *A Taste for Indian Films: Negotiating Cultural Boundaries in Post-Stalinist Soviet Society*. PhD Dissertation in History: Indiana Univ.

Rajan, Uma (2008) "The Changing Indian Performing Arts Scene in Singapore" in K. Kesavapany, A. Mani and P. Ramasamy (eds.) *Rising India and Indian Communities in East Asia*. Singapore: ISEAS Publishing.

Ramalho, José Pereirinha (2003) *Desenvolvimento da Autonomia e da Identidade nos Jovens Portugueses com Experiência Migratória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rambachan, Anatanand (2013) "Sanatan Dharm" in Patrick Taylor and Frederick Case (eds.) *The Encyclopedia of Caribbean Religions*. Chicago: University of Illinois Press.

Ramnarine, Tina Karina (1996) "'Indian' Music in the Diaspora: Case Studies of 'Chutney' in Trinidad and in London", *British Journal of Ethnomusicology* 5: 133-153.

Ranade, Ashok Damodar (2006) *Hindi Film Song. Music Beyond Boundaries*. New Delhi: Promilla & Co. Publishers / Bibliophile South Asia.

Rapport, Nigel; Overing, Joanna (2000) *Social and Cultural Anthropology. The Key Concepts*. London, New York: Routledge.

Ray, Manas (2001/2000) "Bollywood Down Under: Fiji Indian Cultural History and Popular Assertion" in Stuart Cunningham; John Sinclair (eds.) *Floating Lives. The Media and Asian Diásporas*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Ray, Samarpila Ghosh (s.d.) "Hindi Popular Cinema: Negotiating the Global and the Nation" in Ganguly, Ramanuj (ed.) *Globalization in India: New Frontiers and Emerging Challenges* PHI Learning.

Reily, Suzel Ana (2006) "John Blacking in the Twenty-first Century: An Introduction" in Suzel Ana Reily (ed.) *The Musical Human. Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*.

Reyes, Adelaida (1999) *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press.

Ribeiro, Nelson (2014) "Broadcasting to the Portuguese Empire in Africa: Salazar's Singular Broadcast Policy", *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 28 (6): 920-937.

Rice, Timothy (2003) “Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.

Rice, Timothy (2007) “Book review of Mervyn McLean’s ‘Pioneers of Ethnomusicology’”, *Yearbook for Traditional Music* 39: 164-170.

Rice, Timothy (2007) “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”, *Musicology/Muzikologija* 7: 17-38.

Rice, Timothy (2010) “Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach”, *Ethnomusicology* 54 (2): 318-325.

Rice, Timothy (2014) *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Robbroeck, Lize van (2008) “Beyond the Tradition/Modernity Dialectic. African Nationalist Subjectivities in South African Print and Visual Culture of the Early Twentieth Century”, *Cultural Studies* 22: 209-233.

Robertson, Roland (2010) “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” in George Ritzer and Zeynep Atalay (eds.) *Readings in Globalization: Key Concepts and Major Debates*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.

Rodrigues, Luís Nuno (2002) “Os Estado-Unidos e a Questão de Goa em 1961”, *Ler História* 42: 61-90.

Roque, Ricardo (2001) *Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a Expedição à Índia em 1895*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

Rouget, Gilbert (1980) *La musique et la transe – Esquisse d’une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Éditions Gallimard.

Roxo, Pedro (2008) “The influence of South Asian Cinema and Film Music in the Hindu-Gujarati Diaspora in Mozambique and in Portugal” in Rosmary Statelova *et al.* (eds.) *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group ‘Music and Minorities’ in Varna, Bulgaria 2006*. Sofia: Bulgarian Academy of Science.

Roxo, Pedro (2009) “Modernidade, Transgressão Sexual e Percepções de Alteridade Racial Negra na Recepção do Jazz em Portugal nas Décadas de 1920 e 1930” in *Arte e Eros – Actas do 3º Ciclo de Conferências de Ciências da Arte*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Roxo, Pedro (2010a) “Gomes, Vítor” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Roxo, Pedro (2010b) “Hindu-Gujarati em Portugal, Práticas Musicais e Coreográficas entre os” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.



Roxo, Pedro (2010c) “Negotiating Identity through Expressive Culture: Hindu-Gujarati Portuguese in Mozambique, Portugal and England” in Susana Trovão e Marta Vilar Rosales (eds.) *Das Índias. Gentes, Movimentos e Pertenças Transnacionais*. Lisboa: Colibri.

Roxo, Pedro (2010d) “Sonoridades Sul Asiáticas da Área de Lisboa: Nepaleses, Hindu-Gujarati e Sikhs.”, in AAVV, *Volume Memória da Semana Oriente/Ocidente. Miscigenações*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Roxo, Pedro; Castelo-Branco, Salwa (2016) “Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924-1971)” in Goffredo Plastino and Philip Bohlman (eds.) *Jazz Worlds, World Jazz*. Chicago: Chicago University Press.

Ruckert, George E. (2004) *Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press [com CD]

s.a. (s.d.) *Alaap. A Discovery of Indian Classical Music*. Bombay: Sri Aurobindo Society / Times Music.

s.a. (s.d.) “New Left” in Graeme Davison, John Hirst & Stuart Macintyre (eds.) *The Oxford Companion to Australian History*. Oxford University Press: 2001 [consultado em *Oxford Reference Online*. Oxford University Press, 27 February 2006 – [www.oxfordreference.com](http://www.oxfordreference.com)]

Safran, William (1991) “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return”, *Diaspora* 1(1): 83-99.

Sant’ana, Helena Maurício (2008) *Migrantes Hindus em Portugal: Trajectos, Margens e Poderes*. Diss. de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: ISCTE.

Santos, Pedro Matias (2007) *Filha, Nora, Viúva. Género, Etnicidade e Migrações na Casta Fudamiya da Comunidade Hindu-Gujarati na Área Metropolitana de Lisboa*. Diss. de Mestrado em Antropologia: ISCSP.

Sardo, Susana (1994) *A Música e a Reconstrução da Identidade: Um Estudo Etnomusicológico do “Grupo de Danças e Cantares de Goa” em Lisboa*. Diss. de Mestrado em Etnomusicologia: FCSH-UNL.

Sardo, Susana (2004) *Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais integrados. O caso de Goa*. Diss. De Doutoramento em Etnomusicologia: FCSH-UNL.

Sardo, Susana (2010) “Proud to Be a Goan: Memórias Coloniais, Identidades Poscoloniais e Música” in Corte-Real, Maria (org.) *Revista Migrações* 7 [Número Temático Música e Migração]: 55-71.

Satyarthi, Davenara (1946) “Folk Songs of Gujarat”, in *Meet My People. Indian Folk Poetry*. Hyderabad: Chetana Prakashan.

Saussure, Ferdinand de (1959) *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library.

Scheff, Thomas (1986) "Towards Resolving the Controversy over 'Thick Description'", *Current Anthropology* 27: 408-409.

Scheff, Thomas (1988) "The Deference-Emotion System", *American Sociological Review* 53 (3): 395-406.

Scheff, Thomas (1994) "Emotions and Identity: A Theory of Ethnic Nationalism" in Craig Calhoun (ed.) *Social Theory and the Politics of Identity*. Cambridge/Massachusetts: Blackwell Publishers.

Scheff, Thomas J. (1997) "Generating Theory: The Social Bond" in Thomas Scheff, *Emotions, the Social Bond, and Human Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Scheff, Thomas (1997) "Alienation, Nationalism and Inter-ethnic Conflict", artigo acessível unicamente na internet: <http://www.soc.ucsb.edu/faculty/scheff/5.html>

Scheff, Thomas (2000) "Shame and the Social Bond: A Sociological Theory", *Sociological Theory* 18 (1): 84-99.

Scheff, Thomas; Retzinger, Suzanne M. (2001) *Emotions and Violence: Shame and Rage in Destructive Conflict*. Lincoln: iUniverse.

Scheff, Thomas (2014) "Ubiquity of Hidden Shame in Modernity", *Cultural Sociology* Fev. [documento world sem referências mais específicas]

Scheff, Thomas; Retzinger, Suzanne (em preparação) "Emotion, Alienation, and Narratives: Resolving Intractable Conflict" in *Mediation Quarterly*.

Schömbucher, Elisabeth (1999) "'A daughter for seven minutes': The Therapeutic and Divine Discourses of Possession Mediumship in South India" in Assayag, J.; Tarabout, G. (dir.) *La Possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire*. Paris: EHESS.

Schramm, Adelaida Reyes (1979) "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology", *Sociologus* 29 (1): 1-21.

Schultz, Anna (2013) *Singing a Hindu Nation. Marathi Devotional Performance and Nationalism*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Schwartz, Seth J.; Luyckx, Koen; Vignoles, Vivian L. (2011) *Handbook of Identity Theory and Research*. II Vols. New York, Heidelberg, London: Springer.

Seeger, Anthony (1987) *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sen, Samita (2004) *Women and Labour in Late Colonial India. The Bengal Jute Industry*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sertório, Elsa (2008) “O Fim do Estado Português da Índia” in António Simões do Paço (coord.) *1961. O Ano de Todos os Perigos*. Lisboa: Planeta DeAgostini. [Colecção Os Anos de Salazar, 18]
- Shah, Ghanshyam (2007) “Gujarat after Godhra” in Ramashray Roy and Paul Wallace (eds.) *India's 2004 Elections. Grass-roots and National Perspectives*. New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage Publications.
- Sharma, Sanjay; Hutnyk, John; Sharma, Ashwani (1996) *Dis-Orienting Rhythms – The Politics of the New Asian Dance Music*. London: Zed Books.
- Shattuck, Cybelle (1999) *Hinduism*. London: Routledge.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (eds.) (2003) *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Shresthova, Sangita (2008) “Dancing to na Indian Beat” in Sangita Gopal and Sujata Moorti (eds.) *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Shuker, Roy (1994) *Understanding Popular Music*. London: Routledge
- Shukla-Bhatt, Neelima (2003) *Nectar of Devotion: Bhakti-Rasa in the Tradition of Gujarati Saint-Poet Narasinha Mehta*. PhD Dissertation: Harvard University.
- Shukla, Sandhya (2003) *India Abroad. Diasporic Cultures of Postwar America and England*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sideri, Eleni (2008) “The Diaspora of the Term Diaspora: A Working-Paper of a Definition”, *Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies*: 4 [Cultures in Transit]
- Sikes, Alan (2007) *Representation and Identity from Versailles to the Present. The Performing Subject*. New York: Palgrave MacMillan.
- Silva, António Duarte (1996) “Estatuto dos Indígenas” in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (eds.) *Dicionário de História do Estado Novo*. Vol. I. Lisbon: Círculo de Leitores.
- Silva, Maria Cardeira da (1996) *Redes e Enredos na Rua de Mul Habib. Tácticas e Enunciados da Contemporaneidade entre as Mulheres da Medina de Salé*. Diss. de Doutoramento em Antropologia: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Sinfield, Alan (2000) “Diaspora and Hybridity. Queer Identities and the Ethnicity Model” in Nicholas Mirzoeff (ed.) *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*. London, New York: Routledge.

Singh, K.S. (ed.) (2003) *People of India. Gujarat* [3 Vols.]. Mumbai: Popular Prakashan PVT. LDA.

Sivaramamurti, C. (1975) *El Arte de la India*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Slobin, Mark (ed.) (2008) *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*. s.c.: Wesleyan University Press.

Smith, David (2003) *Hinduism and Modernity*. Oxford, Vitoria: Blackwell Publishing.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) [1985] "Can the Subaltern Speak?" in Cary Nelson & Lawrence Grossberg (Edts.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: MacMillan Education.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1998) *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge.

Srinivas, M.N. (1995) "Gandhi's Religion", *Economical and Political Weekly* 24 Jun.: 1498-1491.

Stambler, Benita (2008) "Primal vs. Primitive : Observations on the Ecology of Rain in Gujarati Folksongs", *Indian Folklife Serial* 28: 8-10

Steger, Manfred B. (2003) *Globalization. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Stokes, Martin (1994) "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", in *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford: Berg Publishers.

Stokes, Martin (2003) *Music Nationalism. Internationalism in the New Global Order*. Comunicação apresentada nos XII encontros da Associação Portuguesa de Ciências Musicais.

Subramanian, V. K. (1996) *Sacred Songs of India*. New Delhi: Abhinav Publications.

Subramanian, V. K. (1998) *Sacred Songs of India. Devotional Lyrics of Mystics. Vol. II*. New Delhi: Abhinav Publications.

Subramanian, V. K. (1999) *Sacred Songs of India. Devotional Lyrics of Mystics. Vol. III*. New Delhi: Abhinav Publications.

Sugarman, Jane C. (1997) *Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Sutton, Julia (1981) "Dance. Introduction" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.

Tagg, Philip (1982) "Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice", *Popular Music* 2: 37-65.

Tagg, Philip (2000) “High and Low, Cool and Uncool: Aesthetic and Historical Falsifications About Music in Europe”, Keynote Speech at IASPM Symposium, Bulgaria, 24 June 2000.

Tamb-Lyche, Harald (1996) “Une Tradition Orale Face au Post-Modernism. L’Exemple des Bardes du Saurashtra” in Champion, C. (ed.) *Traditions Orales Dans le Monde Indien*. Paris: Éditions de L’École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Tambs-Lyche, Harald (2004) *The Good Country. Individual, Situation and Society in Saurashtra*. Delhi: Manohar.

Tausig, Ben (s.d.) *Detroit Techno: Race, Agency, and Electronic Music in Post-Industrial Detroit*. Diss. de Mestrado. s.l. s.e. [retirado da internet: [www.weirdvibrations.com/Thesis/](http://www.weirdvibrations.com/Thesis/) ]

Tewary, Vinod (2013) “Basic Structure of Hindi Poetry. Part 1 – Structural Units of a Poem” [retirado da internet: [www.kaavyaalaya.org/hindipoetrystructure1.pdf](http://www.kaavyaalaya.org/hindipoetrystructure1.pdf)]

Therwath, Ingrid (2010) “‘Shining Indians’: Diaspora and Exemplarity in Bollywood”, *SAMAJ - South Asia Multidisciplinary Journal* 4: 1-13. [Modern Achievers: Role Models in South Asia]

Thielemann, Selina (1997) “Offering, Blessing Expression of Divine Love: The Role of Music in Several Religious Contexts in India”, *Journal of the Indian Musicological Society* 27: 1-15.

Tinker, Hugh (1974) *A New System of Slavery: The Export of Indian Labour Overseas 1820-1920*. Oxford, London: Oxford University Press.

Thompson, Gordon; Yodh, Medha (1985) “Garbá and the Gujaratis of Southern California”, *Selected Reports in Ethnomusicology – Vol. VI – Asian Music in North America*.

Thompson, Gordon Ross (1987) *Music and Values in Gujarati-Speaking Western India*. PhD Dissertation in Music. Los Angeles: UCLA.

Thompson, Gordon R. (1992) “The Barots of Gujarati-Speaking Western India: Musicianship and Caste Identity”, *Asian Music* 24 (1): 1-17.

Thompson, Gordon R. (1995) “What’s in a Dhal? Evidence of Raga-like Approaches in a Gujarati Musical Tradition”, *Ethnomusicology* 39 (3): 417-432.

Thompson, Gordon R. (2000) “Regional Castes Artists and Their Patrons” in Alison Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent*. New York, London: Garland Publishing.

Thompson, Gordon R. (2000b) “Gujarat” in Alison Arnold (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.5. South Asia. The Indian Subcontinent*. New York, London: Garland Publishing.

Thompson, Linda; Campbell, Mark (2010) *Issues of Identity in Music Education. Narratives and Practices*. Charlotte: IAP.

Thoraval, Yves (2000) *The Cinemas of India*. New Delhi: Macmillan.

Tomlinson, John (2003) “Globalization and Cultural Identity” in <http://politybooks.com/global/pdf/GTReader2eTomlinson.pdf>

Toynbee, Jason (2000) *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold

Trovão, Susana; Rosales, Marta Vilar (eds.) (2010) *Das Índias. Gentes, Movimentos e Pertenças Transnacionais*. Lisboa: Colibri.

Trovão, Susana (2010) “Gerindo Dinâmicas Pós-Coloniais a Partir de Interpretações Diferenciais do Sistema Mundo Colonial: Uma Perspectiva Metodológica do Transnacionalismo” in Trovão, Susana; Rosales, Marta Vilar (eds.) *Das Índias. Gentes, Movimentos e Pertenças Transnacionais*. Lisboa: Colibri.

Tschernokoshewa, Elka (2008) “Hybridity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research” in Rosmary Statelova *et al.* (eds.) *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group ‘Music and Minorities’ in Varna, Bulgaria 2006*. Sofia: Bulgarian Academy of Science.

Turino, Thomas (1999) “Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical”, *Horizontes Antropológicos – Música e Sociedade* 11: 13-28.

Turino, Thomas (2008) *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Turner, Jonathan H.; Stets, Jan E. (2005) *The Sociology of Emotions*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Tweed, Thomas A. (2008) *Crossing and Dwelling. A Theory of Religion*. Boston: Harvard University Press.

Underhill, M. M. (1921) *The Hindu Religious Year*. London, Calcutta: Oxford University Press.

Vanaik, Achin (1997) *The Furies of Indian Communalism. Religion, Modernity and Secularization*. New York: Verso.

Vandenberghe, Frédéric (1999) ““The Real is Relational”: An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu’s Generative Structuralism”, *Sociological Theory* 17: 32-67.

Vandenbos; Gary R. (2006) *APA Dictionary of Psychology*. Washington: American Psychological Association.

- Van der Veer, Peter (1991) "Religious Therapies and their Valuation Among Surinamese Hindustani in the Netherlands", in Steven Vertovec (ed.) *Aspects of the South Asian Diaspora*. Vol. II. Delhi: Oxford University Press.
- Vertovec, Steven (1991) *Oxford University Papers on India – Vol 2 – Aspects of the South Asian Diaspora*. Delhi: Oxford University Press.
- Vertovec, Steven (1992) *Hindu Trinidad. Religion, Ethnicity and Socio-Economic Change*. London and Basingstoke: Macmillan Caribbean.
- Vertovec, Steven (in press 1999) "The Meaning of 'Diaspora', exemplified Among South Asian Religions", *Diaspora* 7 (2): s.p.
- Vertovec, Steven (2000) *The Hindu Diaspora: Comparative Patterns*. London: Routledge.
- Vertovec, Steven; Cohen, Robin (eds.) (1999) "Introduction" in *Migration, Diáspora and Transnationalism*. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing Limited.
- Vicente, Filipa Lowndes (2009) *Outros Orientalismos. A Índia Entre Florença e Bombaim 1860-1900*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Vieira, Ricardo; Mendes, Maura (2010) "Identity Reconfiguration of Immigrants in Portugal", *Diaspora* 2: 959-972.
- Virdee, Pippa (2009) "From the Belgrave Road to the Golden Mile: The Transformations of Asians in Leicester", working paper from the project *Diasporas to Muti-Locality: Writing British Asian Cities*. University of Leeds.
- Wallerstein, Immanuel (1987) "World-System Analysis" in Anthony Giddens & Jonathan Turner (eds.) *Social Theory Today*. Oxford: Polity Press.
- Wallerstein, Immanuel (2004) *World-System Analysis: Na Introduction*. London: Duke University Press.
- Wallis, Roger; Malm, Krister (1984) *Big Sounds From Small People: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon Press.
- Warrier, Maya (2005) *Hindu Selves in a Modern World. Guru Faith in the Mata Amritanandamayi Mission*. Oxon, New York: Routledge.
- Werbner, Pnina; Basu, Helene (1998) "The Embodiment of Charisma" in Pnina Werbner & Helene Basu (eds.) *Embodying Charisma. Modernity, Locality and the Performance of Emotion in Sufi Cults*. London, New York: Routledge.
- Werbner, Pnina (2002) "The Place Which is Diaspora: Citizenship, Religion and Gender in the Making of Chaordic Transnationalism", *Journal of Ethnic and Migration Studies* 28 (1): 119-133.

Werbner, Pnina (2005) “The Translocation of Culture: ‘Community Cohesion’ and the Force of Multiculturalism in History”, *The Sociological Review* 2005: 745-768.

Widess, Richard (2006) “Music Structure, Performance and Meaning: The Case of a Stick Dance from Nepal”, *Ethnomusicology Forum* 15 (2): 179-203.

Wolf, Richard Kent (2000) “Three Perspectives on Music and the Idea of Tribe in Índia”, *Asian Music* 32 (1): 5-34.

Wong, Deborah Anne (2004) *Speak it Louder: Asian Americans Making Music*. New York: Routledge.

Yajnika, Achyut; Sheth, Suchitra (2005) *The Shaping of Modern Gujarat. Plurality, Hindutva and Beyond*. New Delhi: Penguin Books India.

Yeoh, Brenda; Willis, Kate; Fakhri, Abdul Khader (2003) “Introduction: Transnationalism and its Edges”, *Ethnic and Racial Studies* 26 (2): 207-217.

Young, Robert J. C. (2003) *Postcolonialism. A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.

## **FONTES PRIMÁRIAS**

s.a. (s.d.) *Hindu Rituals and Routines. Why Do We Follow Them?* s.l.: s.e.

Comunidade Hindu de Portugal (1989-1990) *Directório da Comunidade Hindu*. Lisboa: Comunidade Hindu de Portugal [Documento interno da instituição, distribuído aos seus associados]

Jamnadas, Kantilal (2005) *De Corpo e Alma*. Ed. Autor.

Jnaneshwardas, Sadhu (1995) *Hindu Rites and Rituals (Sacred Meanings and Feelings)*. Amdavad: Swaminarayan Aksharpith

Savarkar, Vinayak Damodar (s.d.) *Hindu Rashtra Darshan*. Poona: Maharashtra Prantik Hindusabha.

## **ARTIGOS DE IMPRENSA.**

Almeida, São José (2014) “Retornados. Uma História de Sucesso por Contar”, *Público*, 20 Abr.

Anand, S.; Srikanth, B. R. (2003) “Hindutva – The Second Aryan Legion. Thanks to the Parivar, the plague is now spreading south”, *OutlookIndia*, Mar.



- Antunes, Marisa (1998) “Hinduísmo à portuguesa”, *24 Horas*, 29 Out.
- Catulo, Kátia (2003) “As guardiãs do templo Jai Ambé”, *A Capital*, 1 Mar.
- Lopes, Catarina Serra (2001) “Abençoado futuro templo de Shiva”, *Público*, 27 Ago.
- Lopes, Maria do Céu (1998) “2055, o ano do templo”, *Público*, 29 Out.
- Menon, Amarnath K.; Malik, Ashok (2000) “Test of Faith”, *India Today*, 4 Dez.
- Oliveira, Gabriela (2008) “Hinduísmo”, *Notícias Magazine*, 20 Jul.
- Oliveira, Gisela (1998) “Templo hindu nasce em Lisboa”, *A Capital*, 28 Out.
- s.a. (1997) “Natal hindu com árvore de Natal”, *Semanário*, 12 Dez.
- s.a., (1998) “Divindades hindus aclamadas em Lisboa”, *Correio da Manhã*, 2 Nov.
- s.a., (1998) “Templo hindu à sombra de Gandhi”, *Correio da Manhã*, 5 Nov.

## DISCOGRAFIA

- Babubhai, Rameshbhai (s.d.) *Bhajan* [Gravação particular]. s.e.
- Bapa Sita Ram Bhajan Mandal UK (s.d.) *Bapa Sita Ram*. Ed. Aut. [CDR]
- Conjunto Awaaz; Machado, Rubi; Bica, Ashvin (s.d.) [Demo CD]. s.e.
- Conjunto Oriental The Stars (1970?) *Meré Mehboob Teré Damsé / Karam ki ek Nazar Hampar*. Teal / RCA
- Conjunto Oriental The Stars (1970?) *Pelú Pankhi Bole / Kanaya Kanaya Tujé Ana Padhéga*. Teal / RCA
- Ira, Hiralal (s.d.) *Sabras (Gujarati Bhajan)*. Ed. Aut.
- Jivan, Surendra (s.d.) *Jai Nandala Jai Gopala. In Memory of 100th Year of Our Beloved Father*. Ed. Autor [Shradanjali]
- Jivan, Surendra (2005) *Krishna, Krishna*. Ed. Aut.
- Jivan, Surendra (2006) *Sharanam*. Ed. Aut.
- Jivan, Surendra (2009) *Achyutam Keshavan*. Ed. Aut.
- Lakhani, Kumar; Manjari (2004) *Yamini – Gujarati Ghazals*. Wide-Eyed Music [Anjali]
- Lakhani, Kumar (1999) *Jasveer (Ghazals)*. Wide-Eyed Music
- Machado, Rubi (s.d.) *My Favourites*. [Gravação particular]. s.e.
- Mangeshkar, Lata; Joshi, Bhimsen (2003) *Bhajanarpan*. Universal Music Índia.
- Paudwal, Anuradha; Paudwal, Kavita (2002) *Gayatri Mantra (gujarati)*. Super Cassettes Industry Limited
- Prabhudas, Mukesh (s.d.) s.n. [Gravação particular com acompanhamento *sound-track*]. s.e.
- Singh, Jagjit; Singh, Chitra (1989) *Live in Trinidad*. OSA.
- Udhas Pankaj (s.d.) *Rajuaat - Gujarati Ghazals*. Star Worldwide

## VIDEOGRAFIA E FILMOGRAFIA

### Documentação Etnográfica em Formato Vídeo

Conjunto Musical Indiano Starlight (198?) *Espectáculo Realizado na Feira Popular – Lisboa*. Maugi & Filhos.

The Stars (s.d.) *Actuações no Dipawali Show de 1975 e na Miss Diwali Show de 1976, Maputo, Moçambique*. Colecção particular.

Dezenas de ficheiros vídeos relacionados com as práticas expressivas hindu-gujarati desde a década de 1980, consultados e/ou adquiridos via redes sociais, nomeadamente via Facebook e YouTube.

Centenas de horas de gravações de campo em formato vídeo (em formatos variados), relacionadas com as práticas expressivas dos hindu-gujarati em Portugal, Inglaterra e Índia. Uma pequena parte dessa documentação está acessível online através do perfil “Southasianportugal” da plataforma social YouTube.

Cf.: [www.youtube.com/user/southasianportugal](http://www.youtube.com/user/southasianportugal)

### Documentários

s.a.(?) (1993) *Hindu Nation*.

(2011?) *Magazine Goa Contacto*. RTP [Episódio sobre a relação entre Goa e a indústria Bollywood através da música]

Blacking, John (2000/1980/1958) *Domba 1956-1958. Venda Initiation Songs and Dances*. The Society for Ethnomusicology Audiovisual Series 2.

Blacking, John (1988) *Dancing*. Ulster Television. [6 episódios]

Conquergood, Dwight (1990) *The Heart Broken in Half*. Filmmakers Library Distribution.

Costa, Catarina Alves (1998) *Swagatam*.

Sehgal, Deep; Bhaskar, Sanjeev (narrator) (2005) *How British Reinvented Slavery*. BBC

### Filmografia

Roy, Bimal (1955) *Devdas*.

Segal, Mohan (1956) *New Delhi*.

Khan, Mehboob (1957) *Mother India*.

Rawall, H. S. (1963) *Mere Mehboob*. [Urdu]

Saigal, Mohan (1968) *Kanyadaan*.

Kumar, Manoj (1970) *Purab aur Pachhim*.  
Anand, Dev (1971) *Haré Rama Haré Krishna*.  
Kapoor, Raj (1973) *Bobby*.  
Sharma, Vijay (1975) *Jai Santoshi Maa*.  
Sippy, Ramesh (1975) *Sholay*.  
Chopra, Yash (1976) *Kabhie Kabhie*.  
Mehra, Prakash (1978) *Muqadar Ka Sikandar*.  
Rathnam, Mani (1992) *Roja*.  
Abhas – Mustan (1993) *Baazigar*.  
Kapur, Shekhar (1994) *Bandit Queen*  
Rathnam, Mani (1995) *Bombay*.  
Bhansali, Sanjay Leela (1999) *Hum Dil De Chuke Sanam*.  
Nihalani, Govind (1999) *Thakshak*.  
Chopra, Yash (2000) *Mohabbatein*.  
Johar, Karan (2001) *Kabhi Khushi Kabhie Gham*.  
Chadha, Gurinder (2002) *Bend it Like Beckham*.  
Gowariker, Ashutosh (2004) *Swades: We, the People*.  
Mehta, Ketan (2005) *Mangal Pandey: The Rising*.  
Shah, Vipul Amrutlal (2007) *Namastey London*.

## ENTREVISTAS

### **Entrevistas realizadas nas áreas de Lisboa e Porto entre 2001 e 2013:**

Babubhai, Anjna; Babubhai, Rameshbhai; Bachu, Varsha; Bhanji, Bhavica; Banji, Chirag; Banji, Narendra; Bhanji, Parag; Bica, Ashvin; Bika, Cantilal; Cangi, Valgi; Cantilal, Atul; Chunilal, Phalgoony; Daurá, Kantilal; Govindbhai, Gamanbhai; Hashmukhlal Joshi, Bina; Hashmukhlal Joshi, Kilona; Hashmukhlal Joshi, Yoguita; Jivan, Jayendra; Jivan, Pravin; Jivan, Surendra; Joshi, Manjula; Kantilal, Urmila; Kassandas (Kaka), Dilip; Kassandas, Garcia; Kumar, Maiush; Kumar, Pradip; Lakhani, Kumar; Machado, Filomena; Machado, Ruby; Madhavji, Kishore; Maganlal, Shailendra; Maisurya, Sanmuck; Mangalji, Kantilal; Mangalji, Dilip Kumar; Mangalji, Nilay; Mangalji, Pragna; Maugi, Kanti; Mayendre (Swaminarayan); Morarjee, Amar; Munir, Sheik; Prabhudas, Mukesh; Praji, Jessu; Premjilal, Anju; Premjilal, Lakshmi; Purshotan, Dólar; Radia, Madhukar (Madhu); Raghuvanshi, Champaklal; Raghuvanshi, Nilma; Ramgi, Achok; Ranchor, Suresh; Roy, Roopanjaly; Rugnat, Narotomo; Rugnat, Sanjay; Sanmuck; Seco, Abdul Razac; Shah, Avani; Shah, Bharti; Simá; Sousa, Orlando; Unewal, Vimal; Virendralal, Manes;

### **Entrevistas realizadas nas áreas de Londres, Leicester e Bolton entre 2005 e 2008:**

Babubhai, Anjna; Babubhai, Rameshbhai; Banji, Chirag; Cantilal, Atul; Chunilal, Phalgoony; Dave, Upendra; Divesha, Anil; Dhanjal, Sukhdeep; Gadvi, Haridan; Kumar, Hemangkumar Pravin (Pravinsir); Mohan Ira, Hiralal; Jethwa, Dilip; Joshi, Kilona; Joshi, Manjula; Joshi, Yoguita; Kaka, Dilip; Makwana, Ashish; Makwana, Devi; Makwana, Nirmala; Pramod; Ramniclal, Rameshkumar; Ramola; Rhaul; Samgi, Narendrakumar; Sidhpura, Jatin; Shannon, Linda; Shrivastav, Balugi; Sukhdeep Danjal; Uday; Vinod.

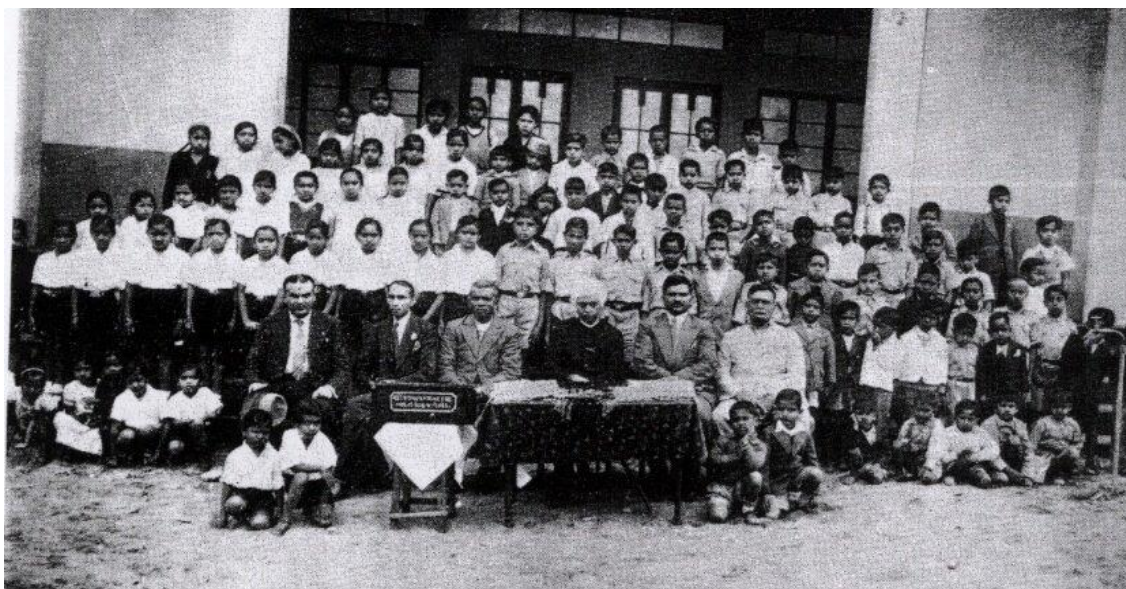
Foram também mantidas conversas e realizadas entrevistas informais a dezenas de músicos, líderes comunitários e frequentadores de templos, *satsangs* e concertos nas áreas indicadas e em vários pontos do território do Gujarat (neste último caso, no ano de 2008).

## Apêndice 1



Bharat Samaj Ved Mandir em 1938

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo



Swamijii com professores e estudantes do Bharat Samaj Ved Mandir.



Da esquerda para a direita sentados: Shree Kavasji Adarji Sarkari, Shree Chotubhai Karsan (professor de música), Shree Bhikhabhai Bhulabhai ( Presidente ), Swamiji, Shree Keshavlal Morarji (Director da Escola ) e Shree Shavakshah Jamrodji Patel.

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo.



Bharat Samaj "Swayank Sevak Dal" (Corpo Voluntário)

De cima para baixo, a partir da esquerda: Shree Ramjibhai Jerambhai, Shree Lallubhai Premabhai e Chotubhai Karsan; segunda fila: Shree Nathubhai Devji, Shree Harilal bhai Vallabhbai, Shree Chaganlal Nathubhai e Somabhai Baujibhai. terceira fila: Shree Govindji Jivanji, Shree Dullabhbai Naranji, Shree Bhikhabhai Naranji, Shree Gopalbhai Dayalji e Shree Maganbhai Prabhubhai; Sentados: Swamiji com responsável do Swayank Sevak Dal, Shree Chaganbhai Kalidas.

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo

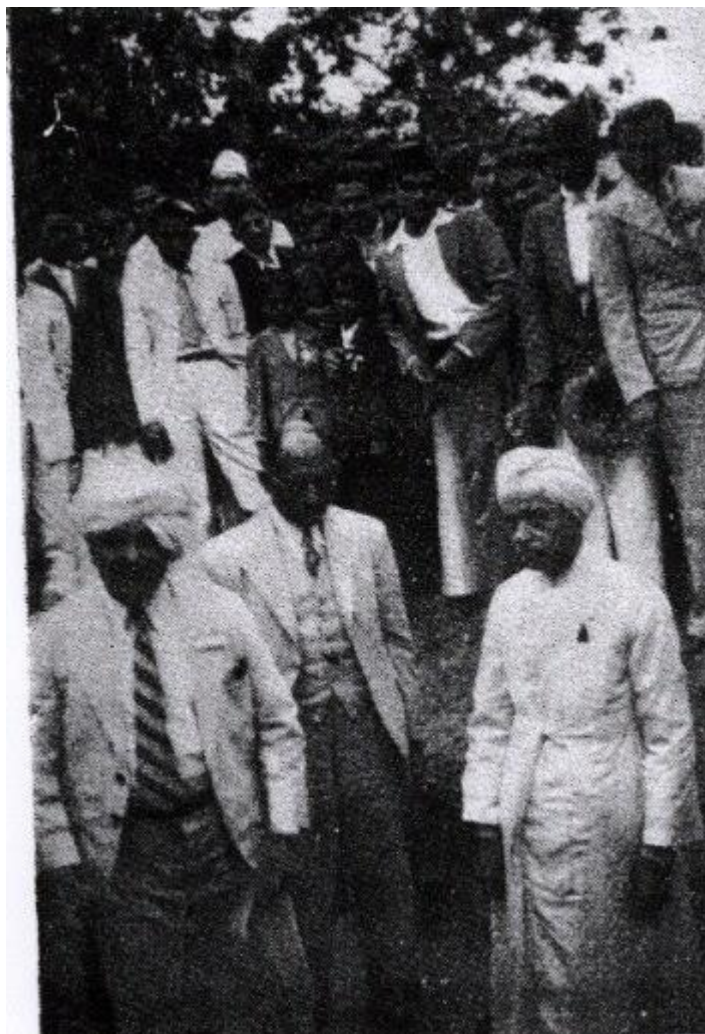


Swami Shree Bhavani Dayal Sanyasi.

Ideólogo e líder espiritual do Bharat Samaj Ved Mandir.

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo





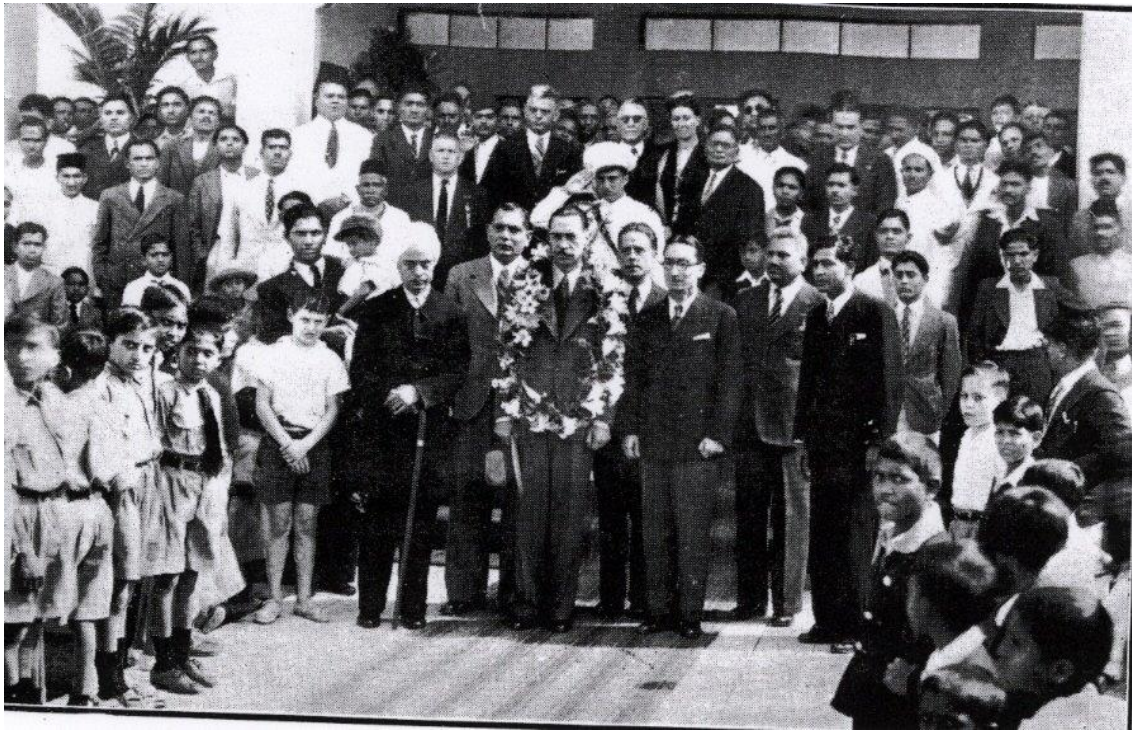
Swami Shree Bhavani Dayal Sanyasi com líderes das comunidades hindu-gujarati da África do Sul e de Moçambique – Shree V. Bechu, de Durban, e Shree Kavasji Adarji Sarkari.

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo



Cerimónia de lançamento da primeira pedra do Bharat Samaj Ved Mandir, por Swami Shree Dayal Sanyasi.

Fonte: Comunidade Hindu de Maputo



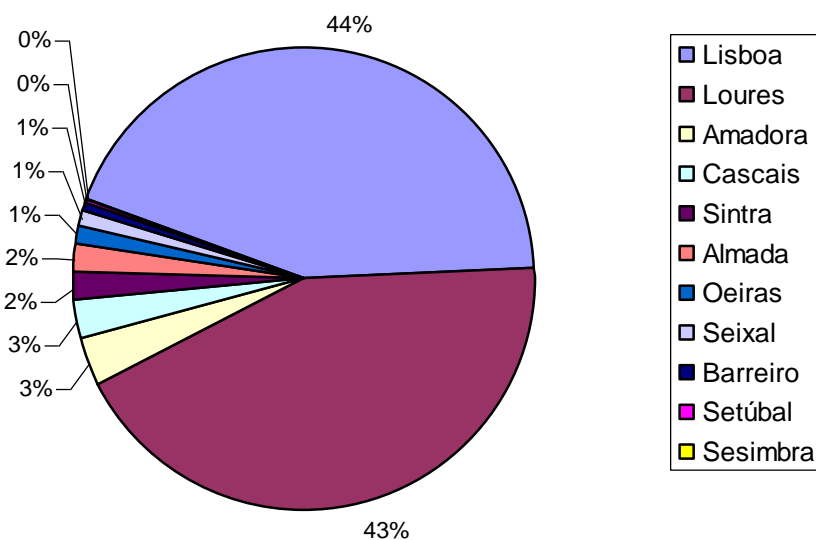
Cerimónia de inauguração oficial do Bharat Samaj Ved Mandir.

Maputo, 31 de Julho de 1938.

Governador Nunes Oliveira (no centro) com Swami Shree Dayal Sanyasi, responsáveis da comunidade e agentes da autoridade colonial.

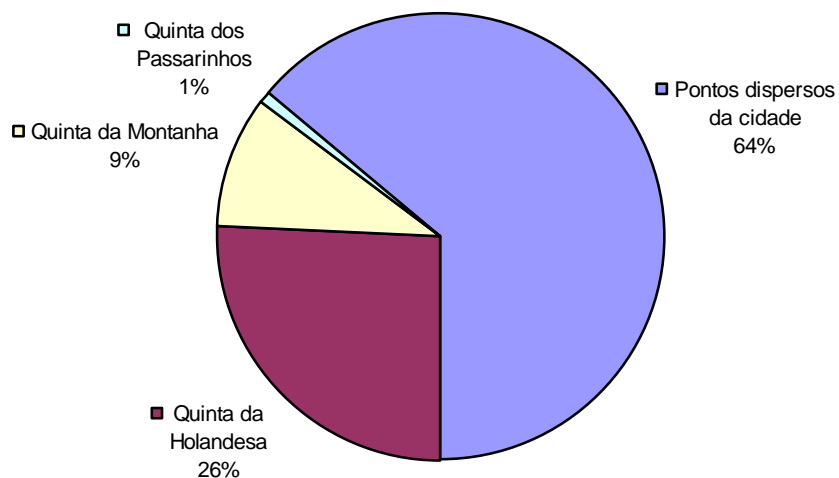
## Apêndice 2

**Distribuição dos agregados domésticos hindu-gujaratis pelos Concelhos da AML**



Fonte: Directório da Comunidade Hindu - 1990

**Distribuição dos agregados domésticos hindu-gujaratis na cidade de Lisboa - 1990**



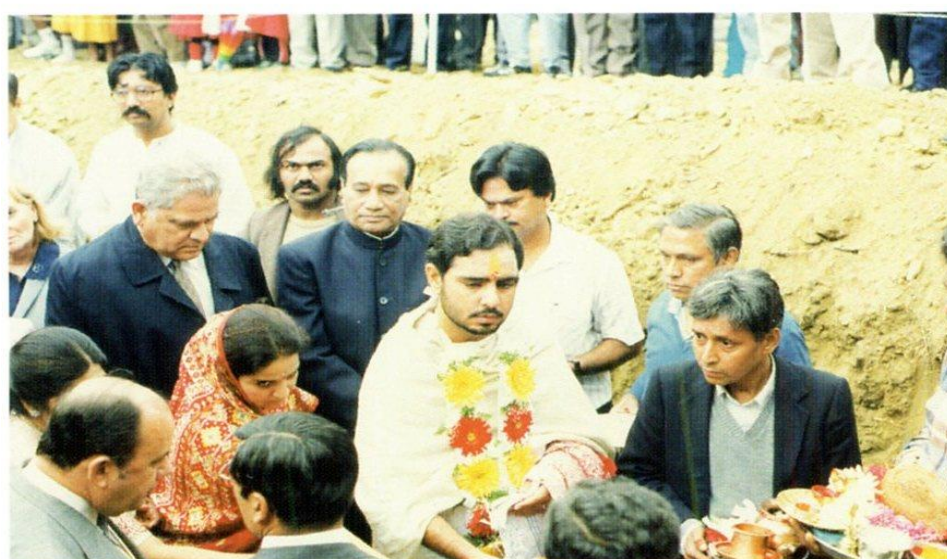
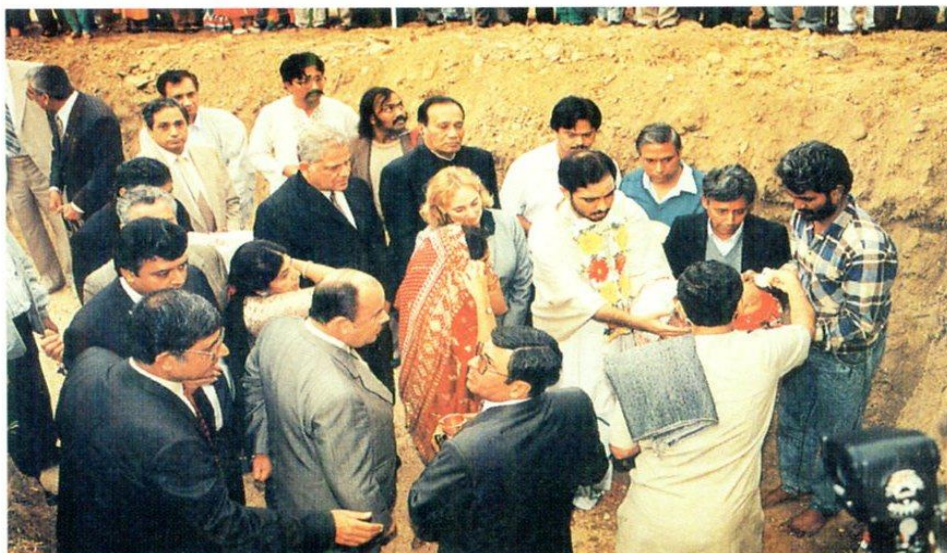
Fonte: Directório da Comunidade Hindu - 1990



### Apêndice 3

- No dia 22 de Outubro de 1989, com a presença do Engº Krus Abecassis, Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, foi lançada a primeira pedra do Templo. Presentes também o embaixador da Índia, Henry Austin, deputado e Presidente da Casa de Goa Dr. Narana Coissoró, Shri Rameshbhai Oza e Padre Kirit Shukalji.

On the 22nd of October 1989, with the presence of Eng. Krus Abecassis, President of the Municipality of the city of Lisbon, the first stone of the Temple was launched. Also presents India Ambassador Henry Austin, member of Parliament and President of Casa de Goa Dr. Narana Coissoró. Shri Rameshbhai Oza and Priest Kirit Shukalji.



Fonte: Jamnadas 2005

## Apêndice 4



Inauguração do templo Radha Krishna – Comunidade Hindu de Portugal,  
contando com a presença de Ramesh Bhai Oza, Muniji e outros líderes hindus.

Lisboa, 1998

Fonte: Jamnadas 2005



## Apêndice 5



### **Shri Radha Krishna Mandir, Lisbon, Portugal**

The temple was built by the 'Comunidade Hindu de Portugal', an organisation set up in 1982 for the Hindu community in Lisbon. The temple complex was built as a cultural hub for the Comunidade, which has grown from five families in 1982 to 8,000 today.

Bhaishri had conducted a Bhagavat katha in Lisbon, in support of the temple project in 1991 and had visited the site a number of times over the five-year period of its construction.



The Praan Pratishtha Mahotsav took place in November 1998. The event, which was attended by over 3000 devotees from Lisbon and other parts of Europe, included the installation of murtis of Radha Krishna, Shiv Parivar, and Rama Darbar. In addition to Bhaishri, other saints that were present at the Praan Pratishtha Mahotsav were Swami Chidanand Saraswatiji (Muniji), Pujya Devprasad Bapu, Pujya Karshni Gurusharananandji Maharaj, and Pujya Goswami Indirabetiji. The ceremony was performed in the presence of the Portuguese President Jorge Sampaio.

President Sampaio later unveiled statues of Mahatma Gandhi and his wife Kasturba in the centre of the capital city.

From: <http://www.sandipani.org/TemplesinspiredbyBhaishri.htm>

## Apêndice 6

### Imagens e informação relacionada com a passagem por Portugal da Vishwa Dharma Prasar Yatra realizada em 2001

#### September 12 - Lisbon, Portugal

Hearts heavy with sadness and yet committed to continuing the spread of messages of peace and messages of unity, the Dharma Prasaar Yatra team left Germany and continued on to Lisbon, Portugal to the Radha Krishna Mandir. The Mandir was inaugurated nearly 3 years ago by **HH Pujya Sant Shri Rameshbhai Oza, HH Pujya Swami Gurusharananandji Maharaj, HH Pujya Swami Chidanandji (Muniji), HH Pujya Indira Betiji** and many other revered saints. The temple came to fruition through the dedication and piety of **Shri Kantilal and Smt. Vibhutiben Jamnadas** and is now the largest Radha-Krishna Mandir in all of Europe.



A mere three years after its prana pratishtha, it was beautiful to see the way the temple was flourishing. The Divine breath was breathed into it 3 years ago by the hands of the saints; they ignited the divine heart beat that turned the murtis to deities. Yet, by the dedication of Shri Kantibhai, Smt. Vibhutiben and the entire community, that heart beat has continued and grown even stronger day by day.

Shri LM Mittal, Shri Kantibhai Jamnadas and Dr. BK Modi

Prior to the program, Pujya Swamiji (Muniji) conducted a youth session with the thirsty-



for-knowledge youth of Lisbon. All were fluent in Gujarati, a fact which Pujya Swamiji appreciated.

After the Youth Session, the official program began at the statue of Mahatma Gandhiji and his wife Smt. Kasturba. Seeking the blessings of Gandhiji and his divine Shakti, the saints and dignitaries then proceeded to the main temple for the program.



The saints and dignitaries pray at the statue of Mahatma Gandhiji

The program began with an introduction by Shri Kantibhai and was followed by Dr. BK Modiji's speech. Dr. Modiji focused on how peace can only be attained through peace, and that now is the time to build a new world.

Following Dr. Modiji's speech, Shri Mohanlal Mittal spoke about the formation of the Hindu Leader's Forum and emphasized the importance that the Forum can play in bringing peace, harmony and understanding to the world.

Pujya Swami Chidanand Saraswatiji (Muniji) spoke in Gujarati, the native tongue of nearly all of the attendees, and he declared that the program was dedicated to the memory of the departed souls, and dedicated to the prayer that the entire world will move toward peace and reconciliation. He spoke about the message of Mother Ganga, and how we must let Her purity and divinity flow within us, at all times, regardless of where we live.



Pujya Swamiji with the mayor of Lisbon

Swamiji Sankaracharya Divyananda Teerth spoke about the importance of continuing the yatra and about the importance of attaining world peace. He gave great insight into the nuances of philosophy, showing the existence of One God and One Truth, although the paths and names might be many.



The mayor of Lisbon came and joined hands with Shri Mittalji, Dr. Modiji and all the saints for the special Kalash ceremony and added



Shri Kantibhai Jamanadas received the Hindu Vibhushan award due to his founding role in the Temple and to his great leadership i

the soil of Lisbon to the beautiful Kalash.

the community.



The yatra group plus the Portugal devotees

Left to right: Shri LM Mittal, Shri Kantibhai Jamnadas, Mitesh Jamnadas, HH Sri Shankaracharyaji, Dr. BK Modiji, Pujya Swami Chidanandji (Muniji), Darshana Jamnadas, Smt. Vibhutiben Jamnadas, Smt. Veena Modi, Smt. Anuradha Paudwal, Trusha Hetulkumar, Hetul Pandia

Fonte: <http://www.parmarth.org/updates/sep2001/index.htm>



## Apêndice 7

Muniji em Portugal, 2002

### November 4 - 6 Lisbon, Portugal

In August of 2002, Pujya Swamiji was in Lisbon at the time of the divine Rama Katha given by Pujya Morari Bapu. During that time, Pujya Swamiji gave a youth session, which was supposed to last for only 1 1/2 hours, but which actually ended up going until 12:30 am!!! At that time, the youth begged Him to return for a special youth camp where they could receive more of His divine teachings and also the divine touch! After more than 2 years of waiting, their wish was granted and we had a special youth camp held in Varzea de Sintra, a small town just outside of Lisbon. The youth team of Mitesh, Darshana and Dhiral Jamnadas, Jitesh Madhushudan, Dimple Dayalal, Bruno Narendra Jivan, Haneet Kantilal, Shubes Prabhudas and Sumeet Gordhandas had worked so hard to bring this beautiful event to fruition. They even organized all the buses to carry the youth from Lisbon city out to this lush green, serene environment.



(left) During the pravachan & question-answer session; (right) All the organizers gift a special bouquet to Pujya Swamiji

The special youth camp camp included lectures as well as yoga and meditation classes, and also special question-answer sessions. There was also time for everyone to receive private blessings from Him.

The program was held on the beautiful, lush grounds of the Ten Chi tai chi and yoga center, and the owner of the center was overjoyed to be blessed by Pujya Swamiji's presence.

The event concluded with a beautiful aarti.

Special thanks also to Kantibhai and Vibhutiben Jamnadas who guided this team of enthusiastic and devoted youth and helped them bring the camp to fruition.



The youth perform aarti to Pujya Swamiji at the end of the Youth Camp





During His time in Lisbon, Pujya Swamiji visited the sacred temple of Fatima, where it is said that the Lady of the Rosary appeared to three divine, young children over a period of several years beginning in May, 1917.

From: <http://www.parmarth.org/updates/nov2004/index.html#portugal>

## Apêndice 8

### **VHP committed to propagation of Hinduism world over, says Bhupendra Kumar Modi**

Author: Staff Reporter

Publication: The Hitavada, Nagpur

Date: August 14, 2001

Chairman of the Vishwa Hindu Parishad's overseas unit and the Modi Group of Industries Bhupendra Kumar Modi on Monday said VHP outfit was committed to the propagation of Hinduism all over the world by uniting NRIs and making international opinion in favour of Bharat.

He was addressing a press conference at Hotel Royal Palace here after arriving in the city as a part of the ongoing 'Wishwa Dharma Prasar Yatra' that will be passing through 45 places, in 37 countries across the world during the next five months. The yatra was flagged off at the hands of Kanchi Seer at Kanchikamkoti and later by Satya Saibaba at Puttaparthi. 'India after being one of the largest democracies and densely populated, country in the world, could not yet secure its seat in the United Nations Security Council because of lack of unity and propagation of Hindu thought by the NRIs,' he said.

'Even the income of two crore NRI Hindus is equal to that of 100 crore Hindu in India and hence their integrity, and solidarity with India is must,' Modi said informing that he and some of his industrialist colleagues had formed Hindu Leaders Forum on international level to achieve unity among Hindus world over. He recalled that VHP's overseas unit had organised the same yatra through almost all the cities in America in 1999 which he said achieved a resounding success in bringing together the followers of Hindu Sanatan Dharma and various temples world over.

'We talk about global village, yet the competition in global market has separated us. To achieve harmony and familiarity, the like-minded Hindu organisations have formed a forum to spread Hinduism under the theme 'Vasudhaiva Kutumbakam'

He also informed that at the Millennium World Peace Summit held at New York, around 400 spiritual leaders from India took part. The agenda unanimously agreed at the meeting was 'Commitment to Global Peace,' he informed further stating that their Yatra was on the same line. 'It is only the Sanatan Dharma that can achieve the world peace,' he said lamenting that even some Hindus in UK and US do not know much about Hinduism. He revealed that some of the Western intellectuals think that Hindus have a peaceful mind and so have the power to generate knowledge, 'We should change this truth into a reality now,' he added. Mittal informed that at all places during the Yatra, a conference on Hinduism will be held and the 'Dharma Rath' and 'Hindu Vibhushan' awards will be

presented to those personalities working in the interest of Hinduism. A Shobha Yatra will also be taken out at every place, Mittal added.

When asked why their mission was not for India, he said the mission is already going on here and that they wanted to keep the yatra away from politics. The Major cities included in the yatra are, New Delhi, Port of Spain Paramaribo, George Town, Kingston, Miami, Atlanta, Washington, Chicago, Toronto, Vancouver, Los Angeles, London, Birmingham, Oslo, Stockholm, Copenhagen, Hague, Paris, Moscow, Frankfurt, Munich, Lisbon, Ulan Bator, Bahrain, Muscat, Dubai, Nairobi, Port of Louis, Durban, Sydney, Melbourne, Auckland, Hamilton, Nadi, Hong Kong, Singapore, Kuala Lumpur, Yangon, Den Pasar, Jakarta, Osaka and Bangkok.

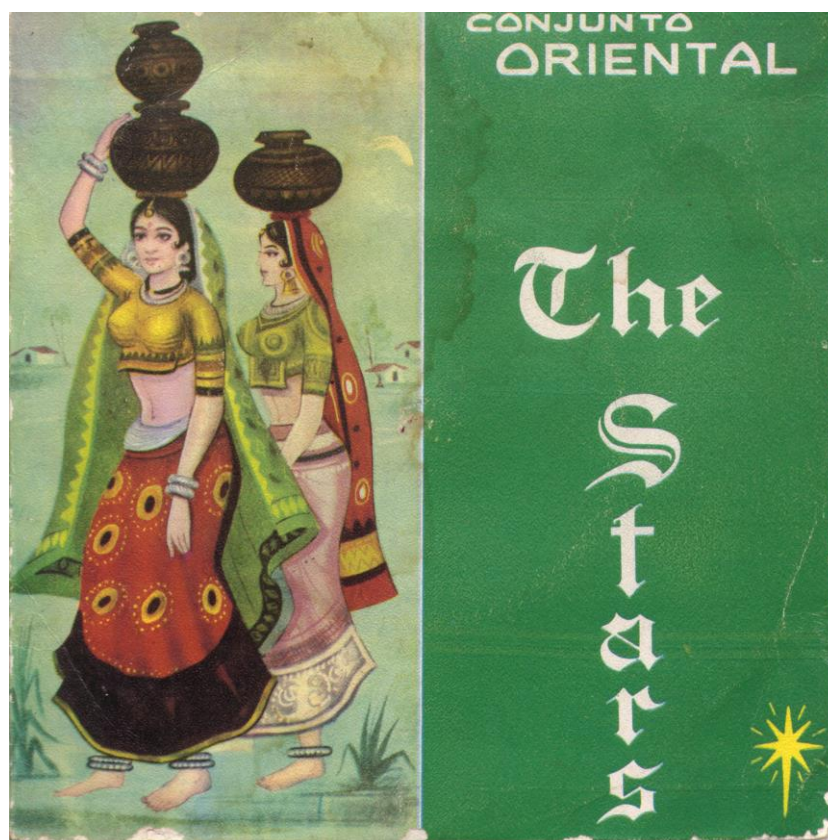
Anjali Pandey from Boston, Dharmapal Agrawal, Anil Jejani, Bindal, Nitin Khara, Anjali Pandya, Shailesh Jogalekar, Padmesh Gupta, Vasant Khakkar, Ajay Bindal, Govind Mantri, Prashant Hartalkar, Swapnik Kapsikar, Madhav Lokhande, Atul Thakre and others were also present at the press conference. During the yatra, Kanchi Seer, Satya Sai Baba, Acharya Sushil Muni, Dalai Lama, Bhadanta Mahasthaveer, Dayanand Saraswati, Dr Satyanarayan Goynka, Dr Pranav Pandya, Muruganand Saraswati, Sadhvi Rutumbhara, Jain Muni, Acharya Rupchandrajii, Mata Amrutanandmayi Devi, Sadguru Jagjeet Singh, Babu Jagjit Singh and other Bauddha and Jain monks will be guiding the yatra at various places world over. On Tuesday, the yatra will reach Gurudwara at Kamptee, Sant Jalaram Mandir, Tekadai Ganesh Temple, Geeta Mandir and Gorakshan Mandir. It will culminate at Reshimbagh Smurit Mandir.

At the end, a meeting will be held at Chitnis Park on Tuesday at 6 pm where Sadhvi Rutumbhara, RSS chief K S Sudershan, B K Modi, Pravinbhai Togadiya, M L Mittal, and Union Minister for Culture and Tourism Anantkumar will mainly speak. Girish Gandhi is the Chairman of the reception committee constituted for the Yatra which included the Minister of State for Water Supply and Sanitation Sulekha Kumbhare, Vindo Maheshwari of Nav Bharat group, Nitin Gadkari and many others.

From: <http://hindunet.org/hvk/articles/0801/109.html>

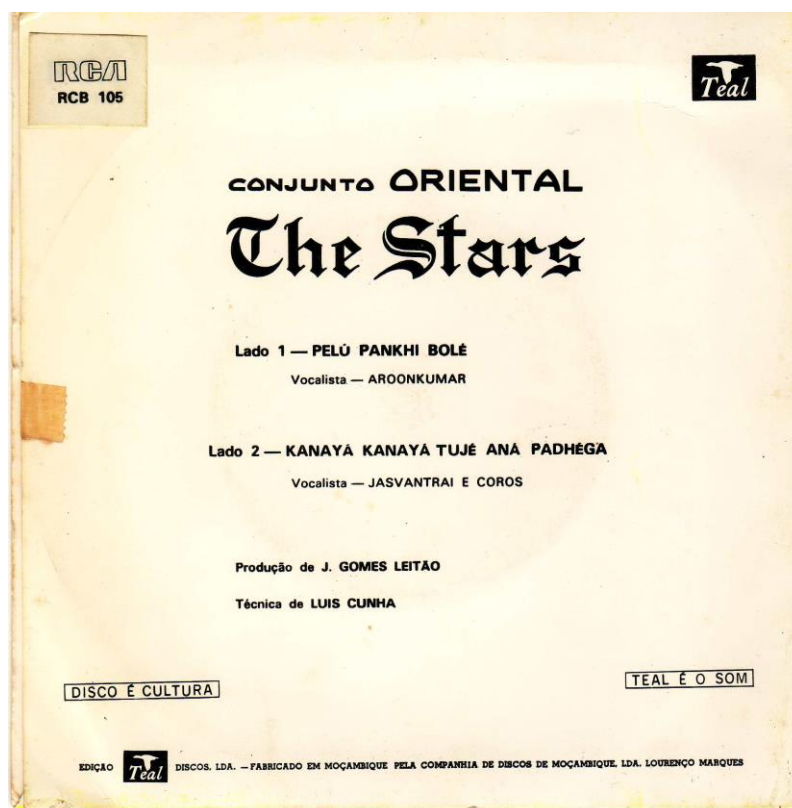


## Apêndice 9



Capa e verso do primeiro *single* do Conjunto Oriental The Stars (*filmi geet*), Moçambique 1970(?)

## Apêndice 10



Capa e verso do segundo *single* do Conjunto Oriental The Stars, Moçambique, 1970(?)

## Apêndice 11



Conjunto Oriental The Stars em actuação numa festividade de casamento, Maputo, Moçambique (década de 1970)



## Apêndice 12



Conjunto Starlight em actuação num espectáculo de Diwali, constituído por músicos hindu-gujarati e músicos da população autóctone [finais da década de 1970?]



Conjunto Starlight (versão música devocional), em actuação no Bharat Samaj Ved Mandir de Maputo [datação incerta mas provavelmente finais da década de 1970]

## Apêndice 13

**SANGEET KEE DUNIYA KE DOSTO**

EM COMEMORAÇÃO DO 45º ANIVERSÁRIO

O GRUPO DESPORTIVO IQUEBAL  
APRESENTA

**YAADEEN**

AGRUPAMENTO MUSICAL  
GRANDIOSO CONVÍVIO DE MÚSICA INDIANA  
COM A PARTICIPAÇÃO DOS  
MÚSICOS DE LONDRES, LISBOA E MAPUTO

**PERCUSSÃO E DANÇA**

**DILIP KAKA**  
LISBOA

**VOCALISTA**

**RAJESKI**  
MAPUTO

**BINA**  
LISBOA

**ORGÃO**

**ORGÃO**

**SALIM**  
VOCALISTA  
MAPUTO

**J. PARESH**  
LONDRES

**VOCALISTA**

**ASHRAF**  
MAPUTO

**LOCUÇÃO**

**KALPESH**  
MAPUTO

**VIOLA RÍTMO**

**VIPIN**  
MAPUTO

**VIOLA BAIXO**

**DEDINHO**  
MAPUTO

**GULZAR**  
MAPUTO

**A REALIZAR-SE DIA 28/10/95 SÁBADO ÀS 20h 30m**  
**NA SEDE DO GRUPO DESPORTIVO IQUEBAL**  
**NA AV. ALBERT LUTHULINº 291 - MAPUTO**

**OBS.: OS CONVITES PODEM SER ADQUIRIDOS NA SEDE DO GRUPO**  
**A PARTIR DO DIA 23/10/95 ÀS 20.30 HORAS**

**PARA MAIS INFORMAÇÕES CONTACTE TEL: 40 11 59 (ASHRAF)**  
**42 26 65**

**COM A ESPECIAL COLABORAÇÃO DE:**  
**ASHRAF E DILIP KAKA**

**MAHEFIL HEY SHAME AAP KE NAAM**

Cartaz alusivo a um concerto do grupo Yaadeen, 1995



## Apêndice 14



Notícia alusiva à colaboração do grupo Starlight nas campanhas dinamizadas pelo INAC, Moçambique, 1980

## Apêndice 15

**Anúncios alusivos aos concertos do grupo Starlight (início da década de 1980). [periódicos não identificados]**

CLUBE FERROVIÁRIO DE MOÇAMBIQUE



Fundado em 1924

# Programa do Espectáculo

21,00 H — Apresentação

21,10 H — Actuação do conjunto STARLIGHT

22,00 H. — Ilusionismo

22,20 H. — Actuação do conjunto STARLIGHT (KAWALI)

22,45 H — Concursos

23,00 H — Ilusionismo

23,20 H — Actuação do conjunto STARLIGHT

24,00 H. — Concursos

00,15 Mn — Actuação do conjunto STARLIGHT (KAWALI)

00,40 » — Concursos

00,55 » — Actuação do conjunto STARLIGHT

01,30 H. — FIM DO ESPECTÁCULO



NOTA: — Haverá valiosos prémios para os concursos

# NO CINE 3 DE FEVEREIRO

NOS DIAS 26 E 27-ÀS 20.30 HORAS

DEPOIS DE VÁRIOS SUCESSOS EM MAPUTO  
E PELA PRIMEIRA VEZ NA BEIRA, O FAMOSO

## CONJUNTO INDIANO "STARLIGHT"

Interpretando lindas canções e danças do folclore indiano  
acompanhando o famoso

cantor ✦ **KANTI**

e os vocalistas:

✦ **PETER** ✦ **SUNIL** ✦ **JACK**

✦ **RASHMIKANT**

e ainda: com:

### O SEU CORPO DE BAILADOS

Bilhetes ao preço de { BALÇÃO: 100.00 MT.  
PLATEIA: 120.00 MT.

A venda a partir de 26/6/81 às 8 horas no local do espectáculo.

## NÃO PERCA

Informa-se que os espectáculos, têm reportório diferente





# CLUBE FERROVIÁRIO DE MOÇAMBIQUE

## PARA COMEMORAÇÃO DO 56.º ANIVERSÁRIO DA SUA FUNDAÇÃO

Leva a efeito nos dias 25 e 26 do corrente mês, espectáculo de palco e verbenas com o seguinte programa:

### 1 - ESPECTÁCULO DE PALCO

Dia 25/10/80 (sábado) pelas 21.00 horas no Salão do Clube

- Actuação do famoso conjunto musical Indiano STARLIGHT
- KAWALI
- ILUSIONISMO
- CONCURSOS COM VALIOSOS PREMIO
- Etc... Etc... Etc...

Funcionará um serviço eficiente de Bar, com comida à indiana:

- GALINHA assada na fôrnelha da locomotiva
- BIFES a FERROVIÁRIO
- BHIRIANI
- CHAMUSSAS DE CARNE
- ROTI (apas)
- MUSTHA
- PASTEIS DE PEIXE
- Etc... Etc... Etc...

**(TODA COMIDA É HALAL)**

Para este espectáculo, faça a sua reserva de mesa todos os dias a partir do dia 23/10/80 no Departamento de Futebol do Clube (Campo da Baixa) das 16.30 às 20.00 horas, sábado das 9.00 às 13.00 horas.

### 2 - VERBENAS

Dia 25 (sábado) a partir das 20.00 horas.

Dia 26 (domingo) a partir das 16.00 horas.

Nas suas instalações situadas ao lado do campo de Hóquei na esquina das Avenidas Zedequias Manganhela com Guerra Popular funcionarão barracas de:

- Rifas para crianças
- Rifas para adultos
- Sai sempre
- Tómbolas
- Argolas
- Ping-pong
- Gelados
- Etc...

Acompanhadas com um serviço de Bar com comida à Indiana (atrás referida).

No palco do complexo das verbenas actuará um conjunto musical com artistas de craveira Nacional, UNCE DA MAFALALA.

Haverá concursos com valiosos prémios para crianças e adultos. Não faltar a Música Indiana.

Não falte amigo! Não perca esta oportunidade de ganhar valiosos prémios nas nossas barracas, tais como:

- RADIOS, BICICLETAS, TRICICLOS, ASPIRADORES, TERRINAS de aço inoxidável, ROUPAS PARA CRIANÇAS, CAPULANAS DE BOA QUALIDADE, BRINQUEDOS PARA CRIANÇAS e muitos outros valiosos prémios.

Maputo, 22 de Outubro de 1980.



HOJE E AMANHÃ  
NO **CINEMA SCALA**

QUARTA E QUINTA-FEIRA  
NO **CINEMA 700**

ÀS 21.00 HORAS

# Grandioso espectáculo de música e canção para si

COM A PARTICIPAÇÃO DE:  
CONJUNTO INDIANO

## STARLIGHT

ACOMPANHANDO OS ARTISTAS

★ O FAMOSO CANTOR **KANTI**

E PELA PRIMEIRA VEZ

★ O GRANDE CANTOR **JITU**

E AINDA COM O CONJUNTO

## HOKOLÓKWÊ

E OS CONHECIDOS SOLISTAS

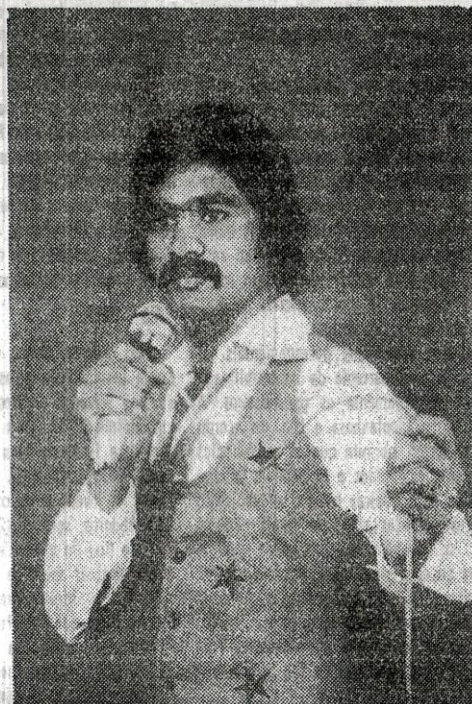
★ **XADREQUE** ★ **GINA**

O ILUSIONISTA

★ **ZEFRED MOGANY**

BILHETES À VENDA NOS RESPECTIVOS LOCAIS

PREÇO: PLATEIA 100,00 MT; BALCÃO 80,00 MT





# HOJE NO SCALA

ÀS 21.00 HORAS

Um espectáculo para si!...

COM:

## HOKOLÓKWÈ

— Acompanhando os artistas:

- SIMIÃO MAZUZE
  - JOÃO PAULO
  - MINGAS
  - MÁRIO MIGUEL
  - GINA
  - ALEXANDRE MAZUZE
  - O ACROBATA "King-Kong"
- e o mímico "SÉRGIO" com o seu Pato conversador

---

EM ESPECIAL PARA O PÚBLICO

CONCURSOS

**"NOVAS VOZES-NOVOS TALENTOS"**

PARTICIPE E GANHE VALIOSOS PRÉMIOS

---

INTERPRETANDO AINDA

LINDAS CANÇÕES...

LINDAS MELODIAS...

ESPERA-TE ÀS 16.00 HORAS DE DOMINGO

O CONJUNTO INDIANO

**STARLIGHT**

UMA REALIZAÇÃO DO:

**INAC**

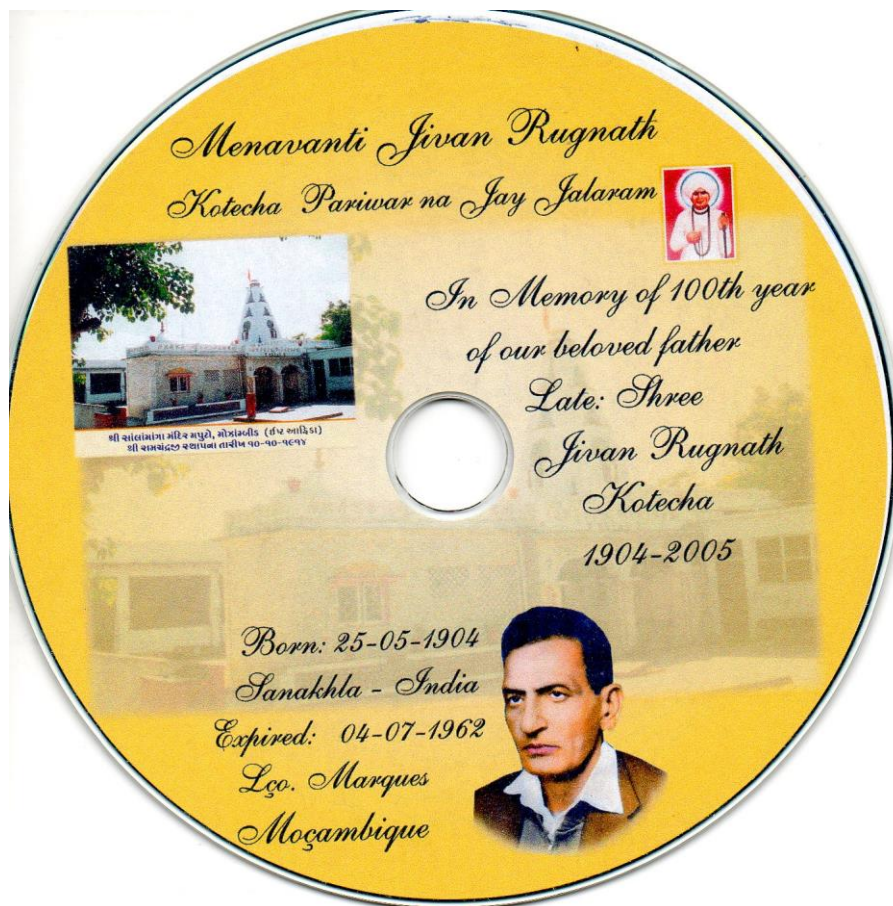
25-10-80

12-5669



## Apêndice 16

Exemplo de fonogramas gravados no Gujarat e distribuídos na diáspora



# परम Param

(धुन)

(Dhun)



WIDE-EYED MUSIC  
WEM CD 072

Singer : **Kumar Lakhani**  
Music : **Nandu Honap**  
Lyrics : **Kiran Mishra**



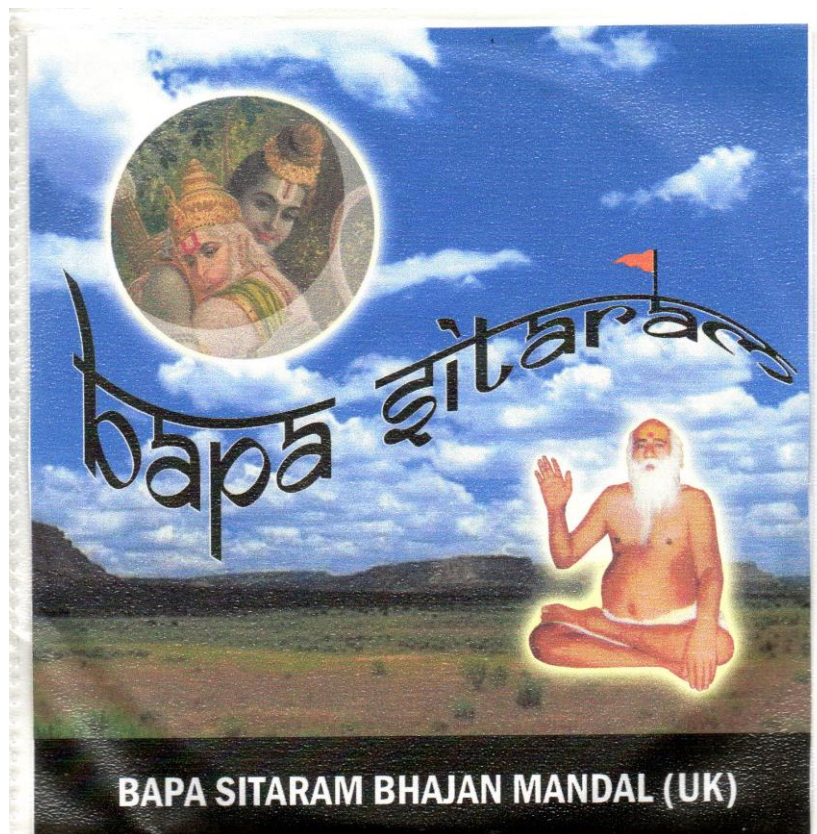
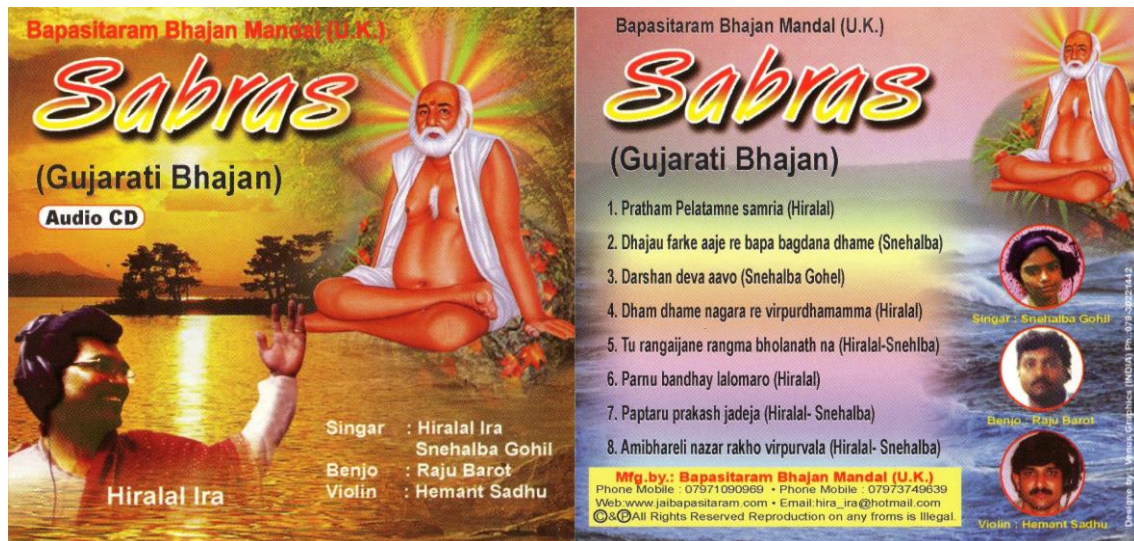
१. गणेश धुन २. शिव धुन ३. राम धुन  
४. साई धुन ५. कृष्ण धुन  
1. Ganesh Dhun 2. Shiv Dhun 3. Ram Dhun  
4. Sai Dhun 5. Krishna Dhun

© & P KUMAR LAKHANI 2007. Produced By WIDE-EYED MUSIC  
24 A Camden Road, London NW1 9DP.  
Tel : 0044 20 7482 5277 / 8906 8075 Fax : 0044 20 8201 1536  
Email : info@wideeyedmusic.com

All rights of the producer & of The owner of the recorded work reserved. Unauthorised copying public performance and broadcasting of this recording is prohibited



## Apêndice 17



Fonogramas do grupo Bapa Sitaram Bhajan Mandal

## Apêndice 18

### *Om Jai Jagadish Hare*

(Idioma hindi com tradução em inglês)

<p>1) Om Jai Jagadish Hare Swami Jai Jagadish Hare Bhakt Jano Ke Sankat Daas Jano Ke Sankat Kshan Men Door Kare Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>1) ... Oh Lord of the whole Universe.  Mighty Lord of the whole Universe.  The agonies of devotees,  The sorrows of devotees.  In an instant, you make these go away.  Oh Lord of the whole Universe.</p>
<p>2) Jo Dhyave Phal Paave Dukh Bin Se Man Kaa Swami Dukh Bin Se Man Kaa Sukh Sampati Ghar Ave Sukh Sampati Ghar Ave Kasht Mite Tan Kaa Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>2) ... He who's immersed in devotion, With a mind without sadness, Lord, with a mind without sadness Joy, prosperity enter the home Joy, prosperity enter the home A body free of problems Oh Lord of the whole Universe.</p>
<p>3) Maat Pita Tum Mere Sharan Kahoon Kiski Swami Sharan Kahoon Kiski Tum Bin Aur Na Dooja Tum Bin Aur Na Dooja Aas Karoon Jiski Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>3) ... You are my Mother and Father Whom should I take refuge with Lord, whom should I take refuge with Without you, there is no other Without you, there is no other For whom I would wish Oh Lord of the whole Universe</p>
<p>4) Tum Pooran Paramatma Tum Antaryami Swami Tum Antaryami Paar Brahm Parameshwar Paar Brahm Parameshwar Tum Sabke Swami Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>4) ... You are the ancient great soul, You are the indweller Lord, you are the indweller Perfect, Absolute, Supreme God Perfect, Absolute, Supreme God You are the Lord of everything and everyone, Oh Lord of the whole Universe</p>

<p>5) Tum Karuna Ke Saagar Tum Paalan Karta Swami Tum Paalan Karta Main Moorakh Khalakhami Main Sevak Tum Swami Kripa Karo Bharta Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>5) ... You are an ocean of mercy You are the protector Lord, you are the protector I am a simpleton with wrong wishes, I am a servant and you are the Lord Oh Lord, Grant me your divine grace Oh Lord of the Universe</p>
<p>6) Tum Ho Ek Agochar Sab Ke Praan Pati Swami Sab Ke Praan Pati Kis Vidhi Miloon Dayamaya Kis Vidhi Miloon Dayamaya Tum Ko Main Kumati Om Jai Jagdish Hare</p>	<p>6) ... You are the one unseen Of all living beings The Lord of all living beings Grant me a glimpse Grant me a glimpse Guide me along the path to thee, Oh Lord of the Universe</p>
<p>7) Deen Bandhu Dukh Harta Thaakur Tum Mere Swaami Rakhshak Tum Mere Apne Haath Uthao Apni Sharan Lagao Dwaar Padha Tere Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>7) ... Friend of the helpless and feeble Benevolent saviour of all Lord, benevolent saviour of all Lift up your hand Offer me thy refuge At thy feet Oh Lord of the Universe</p>
<p>8) Vishay Vikaar Mitao Paap Haro Deva Swami Paap Haro Deva Shradha Bhakti Badhao Shradha Bhakti Badhao Santan Ki Seva Om Jai Jagadish Hare</p>	<p>8) ... Removing earthly desires Defeating sin, Supreme Soul, Lord, defeating sin With all my Faith and devotion Oh Lord, With all my faith and devotion In Eternal Service Unto Thee, Oh Mighty Lord of the whole Universe</p>



1) Om Jai Jagadish Hare  
Swami Jai Jagadish Hare  
Bhakt Jano Ke Sankat  
Daas Jano Ke Sankat  
Kshan Men Door Kare  
Om Jai Jagadish Hare

1) ... Oh Lord of the whole Universe.  
Mighty Lord of the whole Universe.  
The agonies of devotees,  
The sorrows of devotees.  
In an instant, you make these go away.  
Oh Lord of the whole Universe.

Fonte: [www.bhajanlyrics.com/79/om-jai-jagdish-hare-2](http://www.bhajanlyrics.com/79/om-jai-jagdish-hare-2)

## Apêndice 19

### Vaishnava Jana To

***Vaishnav jan to tene kahiye je***

*[One who is a vaishnav]*

***PeeD paraayi jaaNe re***

*[Knows the pain of others]*

***Par-dukkhe upkaar kare toye***

*[Does good to others, especially to those ones who are in misery]*

***Man abhimaan na aaNe re***

*[Does not let pride enter his mind]*

***Vaishnav...***

***SakaL lok maan sahune vande***

*[A Vaishnav, Tolerates and praises the entire world]*

***Nindaa na kare keni re***

*[Does not say bad things about anyone]*

***Vaach kaachh man nishchaL raakhe***

*[Keeps his/her words, actions and thoughts pure]*

***Dhan-dhan janani teni re***

*[O Vaishnav, your mother is blessed (dhanya-dhanya)]*

***Vaishnav...***

***Sam-drishti ne trishna tyaagi***

*[A Vaishnav sees everything equally, rejects greed and avarice]*

***Par-stree jene maat re***

*[Considers some one else's wife/daughter as his mother]*

***Jivha thaki asatya na bole***

*[The tongue may get tired, but will never speak lies]*

***Par-dhan nav jhaalee haath re***

*[Does not even touch someone else's property]*

**Vaishnav...**

**Moh-maaya vyaape nahi jene**

*[A Vaishnav does not succumb to worldly attachments]*

**DriDh vairaagya jena man maan re**

*[Who has devoted himself to staunch detachment to worldly pleasures]*

**Ram naam shoon taaLi laagi**

*[Who has been edicted to the elixir coming by the name of Ram]*

**SakaL tirath tena tan maan re**

*[For whom all the religious sites are in the mind]*

**Vaishnav...**

**VaN-lobhi ne kapaT-rahit chhe**

*[Who has no greed and deciet]*

**Kaam-krodh nivaarya re**

*[Who has renounced lust of all types and anger]*

**BhaNe Narsaiyyo tenun darshan karta**

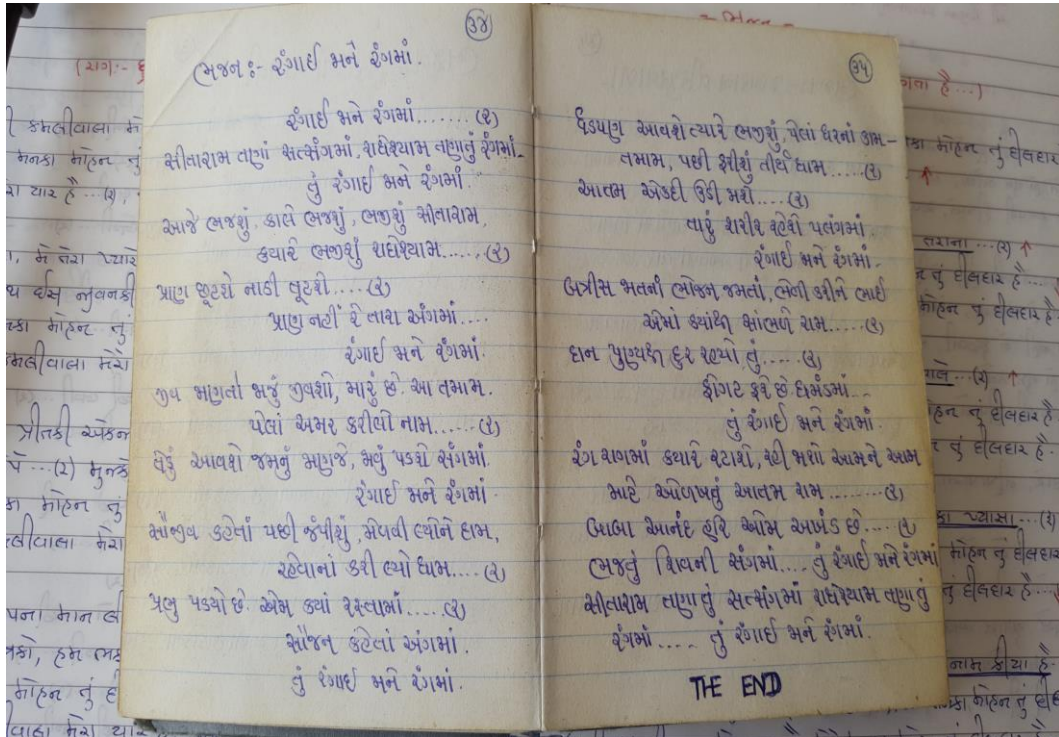
*[The poet Narsi will like to see such a person]*

**KuL ekoter taarya re**

*[By who's virtue, the entire family gets salvation]*

**Vaishnav...**

## Apêndice 20



Bhajanvali (livro de *bhajan*) escrito à mão.

Excerto do *bhajan Tu Rangai Jaa ne Rang Ma*

Baroda, Londres, Lisboa

# Apêndice 21

## Om Jai Jagdish Hare

Hindu Aarti Bhajan (Thaat Bilaval?)  
(Transcrição dos dois primeiros versos)

$\text{♩} = 80$

Om Jai - a Ja - ga-dish Ha - a - re Pra-bhu Jai - a Ja - ga -

dish Ha - a - re Bha-a-cta Ja-no Ke-e San - kat Bha-a-cta ja - no Ke-e San - ka-ta

Ka-ra Men Do-o - or Ka - re - e Om Ja-ya Ja-ga - di-ish Ha - a - re Jo Dhyaa - ve Paa-le

Paa - ve Du-kh Bi-ne Se Ma-ne Kaa Pra-bhu Du-kh Bi-ne Se Ma-ne Kaa Su-kh Sa-am-

pa-ti Gha-ar A - ve Su-kh Sa-am-pa - ti Gha-ar A - ve Ka - sht Mi - te - e Ta-ne Ka-a Om

Ja - ya Ja - ga - di - ish Ha - a - re

Bapa Sitaram Bhajan Mandal at a Jain Satsang in London

[www.youtube.com/watch?v=hlueLs4n1yl](http://www.youtube.com/watch?v=hlueLs4n1yl)